

影响的焦虑

哈罗德·布鲁姆著

徐文博译

现代西方
学术文库

现代西方学术文库

影响的焦虑

哈罗德·布鲁姆著

徐文博译

生活·讀書·新知三联书店

（京）新登字007号

封面设计：叶　雨

Harold Bloom
The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry

现代西方学术文库
影响的焦虑
YINGXIANG DE JIAOLU
〔美〕 哈罗德·布鲁姆 著
徐文博 译
生活·讀書·新知三联书店出版发行
北京朝阳门内大街166号
新华书店经销
文字六〇三厂印刷
850×1168毫米 32开本 5.625印张 120,000字
1989年6月第1版 1992年6月北京第3次印刷
印数 07,001—12,000
定价 5.80 元
ISBN 7-108-00180-2/I·59

译者前言

本书作者哈罗德·布鲁姆是耶鲁大学文学教授，是当代西方把弗洛伊德理论应用到文艺批评的代表人物之一。某些西方批评家认为，布鲁姆"提出了过去二十年来最大胆最有创见的一套文学理论"。他的理论的特点是富有挑战性，敢于否定前人的观点。

布鲁姆的代表作是关于"诗的误读"的诗论四部曲：

《影响的焦虑》（一九七三），《漫谈"误读"》（一九七五），《神秘哲学和批评》（一九七五），《诗歌和压抑》（一九七六）。

他的诗论的主体是启蒙运动以后的英美主要诗人，即他所谓的"强者诗人"。他把一七四〇年开始直到当代都划为"浪漫主义"阶段。

布鲁姆对诗的传统和诗论的传统持否定态度。他认为当代诗人就象一个具有俄狄浦斯恋母情结的儿子，面对着"诗的传统"这一父亲形象。两者是绝对的对立，后者企图压抑和毁灭前者，而前者则试图用各种有意识和无意识的"误读"方式——即各种"修正比"——来贬低前人和否定传统的价值观念，从而达到树立自己的诗人形象的目的。布鲁姆把这种反传统之道而行之的新的诗评称为"逆反式"批评（Antithetical Criticism），且自我标榜为辩证的诗评。然而，他同时又以静止的观点为他的诗论之适用范围划下一条不可逾越的界限——即不适用于莎

士比亚及其之前的诗歌。他认为莎士比亚是英语诗歌的完美典型，因此不受“逆反式”批评规律的约束。他坚持认为十八世纪以后的大诗人（“强者诗人”）们都生活在密尔顿的阴影下；而当代的英美诗人们则生活在这些与密尔顿作殊死搏斗后站稳了脚跟的强者诗人之影响的阴影里——这些强者诗人包括英国的布莱克、华滋华斯、济慈和叶芝；美国的爱默生、惠特曼和史蒂文斯。

根据布鲁姆的观点：时至今日，一切诗歌的主题和技巧已被千百年来的诗人们用尽。后来者诗人要想崭露头角，唯一的方式就是把前人的某些次要的不突出的特点在自己身上加以强化，以造成一种错觉——似乎这种风格是“我”首创的，前人反而似乎由于巧合而在摹仿“我”。为此，他提出了六种削弱前人而壮大今人的方法，即六种修正比。“修正”一词在这里带有“否定和推翻”的色彩。

在本书的后面几章里布鲁姆为美国当代诗人树立了一个样板——阿什贝利（Ashberry）。布鲁姆推崇阿什贝利，认为他已经足以用自己的独特风格与他的前人史蒂文斯抗衡，他的某些诗篇已经“逆反”到可以成为史蒂文斯的某些诗歌的原型。

布鲁姆的对传统影响的焦虑以及超脱这种忧虑的方法显示了一薄古人的气魄。在他笔下，诗的传统的形成乃是一代代诗人误读各自的前驱者的结果，而我们对古典诗歌的理解只不过是前人千百次“误读”的结晶。当代诗人已不可能用正当的手段超过前人；而只能不择手段地“误读”前人，“修正”前人，使前人“魔化”即被贬低……来树立自己的风格与前人抗衡。

布鲁姆本人的作品也在很大程度上体现出“对影响的焦虑”。为了与前人的文艺批评一争高下，以达到一鸣惊人的目的，布鲁姆有意识地使用许多深奥莫测的“玄语言”，企图以晦涩的

文风独树一帜而取胜。因此，他的著作令许多英美的大学生也望而却步。布鲁姆推崇尼采的唯意志论，并把弗洛伊德的父子相争式的"家庭罗曼史"思想应用到文艺批评。在某种意义上，他的这一做法也是为了标新立异，在与传统的搏斗中以新奇取胜。

尽管布鲁姆独树一帜地提出"逆反"式诗评，且自称是一种"实用诗评"，但实际上他还是没有脱出"消解式文艺批评"(Deconstructive Criticism)的范畴，即用前人诗的次要的侧面掩盖其主要方面，从而达到重新估价。因而，他提出的六种修正比也都是"自卫机制"——或可以称为自立机制。所以，人们一般还是把布鲁姆归入消解式文艺批评流派。

目　录

序曲　奇哉！他们身处父亲的庇荫而不认识他

当他发觉自己已经离开“充实”在朝着外面向下堕落，他试图回忆那“充实”的内容。

啊！回忆起来了。然而，他默然了；实在无法对别人讲啊！

他想告诉他们：她朝着前方最远处跳跃后，跌入了他的怀抱之外的另一种激情。

她的情绪高涨到痛苦的极点，要不是因为到了极限而止步，她很可能已被甜蜜吞没。

然而，没有了她，激情照样洋溢，并且超过极限。

有时候，他觉得话到了嘴边。然而，他还是沉默着。

原来他是想说：“无力的女性的果实。”

……一位更严峻

更烦人的大师会即席提出

更微妙和更急迫的证据，

来证明诗歌的理论乃是生命的理论。

确实，在错综复杂地回避着诸如……。

摘自：史蒂文斯，“纽黑文的一个普通夜晚”

绪论 对优先权之反思·术语说明

拙作拟通过对诗的影响——亦即诗人之间的各种关系——的阐述而提出一种新的诗歌理论。提出这一新的诗歌理论的第一个目的是为了纠正一种偏向，指出我们普遍接受的“一个诗人促使另一个诗人成长”的理论的非完美性。提出这一新的诗歌理论的第二个目的也是为了纠偏——旨在提出一种诗学，从而培育出更加切实可行的一代诗评。

本书认为，诗的历史是无法和诗的影响截然区分的。因为，一部诗的历史就是诗人中的强者为了廓清自己的想象空间而相互“误读”对方的诗的历史。

本书的着眼点仅限于诗人中的强者。所谓诗人中的强者，就是以坚韧不拔的毅力向威名显赫的前代巨擘进行至死不休的挑战的诗坛主将们。天赋较逊者把前人理想化；而具有较丰富想象力者则取前人之所有为己用。然而，不花出代价者终无所获。取前人之所有为己用会引起由于受人恩惠而产生的负债之焦虑。试想，哪一位强者诗人希望意识到：他并没有能够创造出自己的独特风格。奥斯卡·王尔德自知缺乏那种克服对影响的焦虑的力量，因为作为一名诗人的他是不成功的。但是，王尔德同时也悟出了在“影响”这个问题上的不好点破的真谛。《读书桎梏歌》(The Ballad of Reading Gaol)使人尴尬得难以卒读。读

者一眼就能看出：该诗中的每一点光辉都是从柯勒律治的《古舟子咏》折射出来的。尽管如此，王尔德的抒情诗却是英国浪漫主义文学的必选作品。正是有感于此，王尔德在其《W.H.先生的画像》中才以他惯用的睿智笔锋写出苦涩的感叹："影响乃是不折不扣的个性转让，是抛弃自我之最珍贵物的一种形式。影响的作用会产生失落感，甚至导致事实上的失落。每一位门徒都会从大师身上拿走一点东西。"这儿说的是对主动的影响的焦虑感。但是，在这一方面的任何逆向作用都不是真正的逆向作用。两年以后，王尔德对这种苦涩感又作了进一步的阐述。他让《多林·格雷的画像》中的亨利·沃顿爵士以一段精彩的道白告诉多林：一切影响都是不道德的：

> 因为，对一个人施加影响等于把你的灵魂给了他。(一旦受到影响)他的思想就不再按照原有的天生思路而思维，他的胸中燃烧着的不再是他自己原有的天生激情，他的美德也不再真正属于他自己。甚至他的罪孽——如果世界上存在罪孽的话——也是剽窃来的。他完全成了另一个人奏出的音乐的回声，一位扮演着为他人而设计的角色的演员。

用亨利爵士的这一番议论来衡量一下王尔德自身，我们只须要读一下王尔德对佩特所著《欣赏》(Appreciations)一书的评论。其中的结论部分堪称精妙绝伦的自欺之笔：佩特"已经逃脱了他的门徒们。"美学领域里每一次重大的觉醒似乎意味着越来越善于否认曾经受到过前人的影响；与此同时，一代一代的追逐名声者不断地将别人踩翻在地。史蒂文斯受佩特的影响较之

王尔德尤甚，但是在他的书信中对这一点却耿耿于怀，慷慨激昂得发人深思：

> 当然，我并不否认我也来自“过去”；但是，这个“过去”是属于我自己的过去，上面并没有打上诸如柯勒律治和华滋华斯等人的标记。我不知道有什么人对于我具有特别的重要意义。我的“现实—想象复合体”完全属于我自己，虽然我在别人身上也看到过它。

他最好把最后几个字改为：“恰恰因为我在别人身上也看到过它”。但是，诗的影响看来并不是史蒂文斯能够认真思考的问题。到了后来，他对影响之否认简直变成了脾气古怪的猛烈抨击。在写给诗人理查德·埃伯哈特的信中，史蒂文斯出于自我同情而深化了对埃伯哈特的同情：

> 我非常同情你对我这方面的任何影响之否认。提起这类事总会使我感到刺耳。因为，就我本人而言，我从来没有感到曾经受到过任何人的影响；何况我总是有意识地不去阅读被人们拱若泰斗者如艾略特和庞德的作品——目的就是不想从他们的作品里吸收任何东西，哪怕是无意中的吸收。可是，总是有那么一些批评家，闲了没事干就千方百计地把读到的作品进行解剖分析，一定要找到其中对他人作品的呼应、摹仿和受他人影响的地方。似乎世界上就找不到一个独立存在的人，似乎每一个人都是别的许多人的化合物。关于你所提及的W·布莱克，我想是指威尔海姆·布莱克(Wilhelm Blake)吧。

这种认为除了学究气特别严重的书呆子外几乎不存在什么“诗的影响”的观点，本身恰恰反映出：诗的影响已经成了一种忧郁症或焦虑原则。史蒂文斯——正如他自己所坚持的那样——确是一位很有个性的诗人。跟惠特曼和狄金森一样——也和他的同时代人庞德、威廉斯和莫尔一样——史蒂文斯是一位富有独创精神的地道的美国诗人。但是，诗的影响并非一定会影响诗人的独创力；相反，诗的影响往往使诗人更加富有独创精神——虽然这并不等于使诗人更加杰出。诗的影响是一门玄妙深奥的学问。我们不能将其简单地还原为训诂考证学、思想发展史或者形象塑造术。诗的影响——在本文中我将更多地称之为“诗的有意误读”(misprision)——必须是对作为诗人的诗人的生命循环的研究。当这一研究涉及到这个生命循环在其中被促发的上下文时，我们将不得不同时把诗人之间的关系作为接近于弗洛伊德称之为家庭罗曼史的案例来加以检视，将诗人之间的关系看作现代修正派历史中的一个个章节来加以检视。“现代”一词在这里的含义是“启蒙运动之后”。正如W·J·贝特(Bate)在《历史的重负和英国诗人》(The Burden of the Past and the English Poet)一书中所指出的那样，现代诗人是产生于启蒙运动思想的忧郁症的继承者；这种忧郁发自启蒙运动的心灵对自己所承继的双重想象力遗产——分别来自古人和文艺复兴时期的大师们——所持的怀疑态度。对于贝特已经出色地探讨过的领域，我在本书中基本上不再赘述，以便集中探讨类似家庭罗曼史的诗人之间的内部关系。虽然我采用这些家庭罗曼史的近似体，但是我的目的却是有意识地去修正弗洛伊德的某些侧重点。

就我所能辨识的，本书提出的关于影响的理论所受到的主要影响乃是尼采和弗洛伊德。尼采是逆反理论的预言者，他的著作《道德谱系》(Genealogy of Morals) 是我所接触到的对美学思想中的修正派和禁欲派思潮阐发得最深刻的一种研究。弗洛伊德对防卫机制及其矛盾功能的研究则为制约诗人之间内部关系的"修正比"提供了我所能找得到的最清晰明了的可类比物。尽管如此，本书阐述的影响理论的特点是非尼采式的，我主张直写主义。我和维柯一样坚信：具有预见性是每一位强者诗人的不可或缺的条件。缺少了这一点，他就会沦为一名渺小的迟来者。我的理论也同样排斥经过修正的弗洛伊德式的乐观主义，即乐观地认为快乐的替代是可能的，第二机会能使我们免于对原始信念的孜孜追求。作为诗人的诗人不可能既接受替代理论，而又同时为了实现第一机会而奋斗不息。尼采和弗洛伊德都低估了诗人和诗的力量，却都过高地估计了幻觉效应的力量。他们虽然是伦理上的实在论者，但是他们把想象力过分地理想化了。尼采的信徒叶芝和弗洛伊德的信徒奥托·兰克(Otto Rank)比他们的老师更了解艺术家对艺术展开的斗争，更了解这场斗争跟艺术家与自然之间的针锋相对的斗争之间的关系。

弗洛伊德承认升华乃是人类取得的最高成就。这使得他和柏拉图以及犹太教和基督教的整个道德传统结成了同盟。弗洛伊德的升华涉及到人们放弃初始形式的快乐，以求得较精致的快乐；也就是把第二机会的地位提高到第一机会之上。从本书的观点看，弗洛伊德的诗篇还不够严峻，比不上强者诗人们以其创造性的生命谱写出的严峻的诗。把情感的成熟等同于发现可接受的替代物，这也许是一种实用主义的睿智，在爱情领域里尤其如此；但是，这种实用主义的睿智并不是强者诗人的智慧。被

放弃的梦想并不仅仅是追求无止境的满足的一种幻觉效应。这种梦想体现了人类最伟大的幻想——对不朽的幻想。假如华滋华斯的《永生的了悟颂》仅仅具有在弗洛伊德身上也能找得到的那种智慧，那我们就不会称它为“千古一颂”了。华滋华斯也认识到重复或第二机会乃是求得发展的基本要素。他在颂诗中也承认，我们可以用“替代”或“升华”来重新确定我们的追求方式。但是，《永生的了悟颂》同时又以悲愤的笔调指出了这种追求的失败，写出了具有创造力的天才诗人向时间暴君的抗争。就连乔弗莱·哈特曼(Geoffrey Hartman)这样一位忠实于华滋华斯的华滋华斯评论家也能坚持划清得之于自然秩序的概念“优先”(Priority)和得之于精神秩序的概念“权威”(authority)之间的区别；但是，华滋华斯的《永生的了悟颂》却不去作出这样的区分。哈特曼说得好：“为了克服‘优先’，艺术在自然的领地上向自然展开抗争，当然是非败不可。”本书的观点是，强者诗人们也注定会沦入这种不明智的做法。华滋华斯的“千古一颂”在自然的领地上向自然发起进攻，蒙受了一次伟大的失败——就象它保存下了一个伟大的梦想一样。在华滋华斯的颂诗里，这个伟大梦想的光辉被影响的焦虑遮掩了，其原因在于其先驱者密尔顿的诗篇《利西达斯》(Lycidas)。在《利西达斯》里，虽然表面上皈依了基督教关于“升华”的说教，但是它所表达出的人类对“升华”的摒弃却更加坚定，更加强烈。

每一位诗人的发轫点(无论他多么的“无意识”)乃是一种较之普通人更为强烈的对“死亡的必然性”的反抗意识。诗歌领地上的年轻的公民——用雅典城邦的说法是“新人”(ephebe)——从一开始就是反对自然的人，是逆反式人物。从他成为诗人那一刻起，他就开始象前驱们那样去追求一个永不能达到的

目标。我想，谁都不能回避这一认识：这种追求必然导致诗歌的日益渺小。这一认识也是一部精确的文学史不可避免地要经受的。英国文艺复兴时期的诗坛巨匠们在他们的启蒙运动的继承人中找不到可与他们匹敌的人。至于启蒙运动以后的全部诗歌传统——即浪漫主义——到了现代派和后现代派这些不肖子孙手里就更显得破败了。读者的默默沉思当然不会加速诗歌的沦落；但是，我们却未尝不可以推定：我们传统意义上的诗歌一旦沦亡，那就必然是一种自杀——被它自身的历史传统力量所扼杀。贯穿于本书的是这样一种隐含的痛苦情绪：光辉灿烂的浪漫主义也许正是一场波澜壮阔而虚无缥缈的悲剧。这场悲剧不是普罗米修斯式的悲剧，而是双目失明的俄底浦斯的一场自我窒息的悲壮事业——俄底浦斯并不知道斯芬克司正是他的缪斯。

双目失明的俄底浦斯在走向神谕指明的神性境界。强者诗人们跟随俄底浦斯的方式则是把他们对前驱的盲目性转化成应用在他们自己作品中的修正比。我即将在下文中从强者诗人的生命循环中追踪出六种修正比。当然，还可以多列出几种，也可以采取和本书完全不同的命名法。我将这些修正比定为六种是因为我认为：对于我所理解的一个诗人如何偏离另一个诗人的方式，这六种是必不可少的，具有实质性意义的。这六项修正比采用的名称虽然是任意选择的，但均取自曾经对西方的想象力之生命起过核心作用的各种传统。我希望它们会有用。

本书的论述不包括最伟大的英语诗人，这是基于下述几个理由。历史原因当然是其中一个理由；莎士比亚属于洪水前的巨人时代。那时候，对影响的焦虑还没有形成诗歌意识中的核心。理由之二涉及到戏剧和抒情诗这两种形式的对立。随着诗

歌日益主观化，前驱诗人投下的阴影日益上升到主宰一切的地位。当然，最重要的理由还在于：莎士比亚的最主要前驱乃是马娄(Marlowe)，而马娄是一位比他的继承人莎士比亚渺小得多的诗人。以密尔顿的伟大力量，尚且不得不向一位主要前驱——斯宾塞——展开微妙而又起了关键作用的斗争；而这场斗争对密尔顿的成长既有利也有弊。柯勒律治一开始是密尔顿的"新人"，后来成为华滋华斯的"新人"；他一定会很愿意让库柏(Cowper)（或者更加弱小得多的布勒斯）来作他的马娄吧。但是，影响是不以人们的意志为转移的。莎士比亚是英语诗人中不受本书所列规律所制约的最伟大的范例：他做到了对前驱的绝对的吸收。但是，本书所论述的只是势均力敌的强者之间的斗争，是父亲和儿子作为强大的对手相互展开的斗争：犹如拉伊俄斯跟俄底浦斯相逢在十字路口。只有这样的斗争才是我的主题，虽然（如下文所述）某些父亲本身也是复合体。最伟大的诗人也会受到诗歌领域以外的影响，这一点即使对于我也是不言而喻的。但是，我还是要重申一下，本书所关注的只是诗人身上的诗人，亦即地地道道的诗人的自我。

根据我在本书中提出的方式来改变我们对影响这一概念的理解，应能有助于我们更精确地阅读理解以往的任何一组同时代的诗人。举例说，济慈的维多利亚时代的门徒中，从他们的诗作中看，作为济慈的误读者最突出的要算丁尼生、阿诺德、霍普金斯和罗塞蒂。丁尼生在长期的隐蔽较量中是否战胜了济慈？对此没有人能作出定论。但是，丁尼生明显地优胜了阿诺德、霍普金斯和罗塞蒂，则要归功于他赢得了相对的胜利，或至少守住了自己的阵脚。而另外三人则蒙受了部分失败。阿诺德的挽歌式诗篇笨拙地把济慈风格和反浪漫主义的伤感混揉在一起；而霍

普金斯的生硬且诘屈聱牙的用词以及罗塞蒂的艺术手法堆砌也与他们企图减轻自身的“诗的自我”的负担这个目标显得南辕北辙。同样地，在当代我们只要观察一下庞德和勃朗宁之间无休止的争斗，或者观察一下史蒂文斯长期而基本隐蔽地向英美主要的浪漫主义诗人——华滋华斯、济慈、雪莱、爱默生和惠特曼——展开的内战。假如要编撰一部更加精密的诗史，这些例子和维多利亚时代的济慈派诗人一样，只是不胜枚举的例证中的几个而已。

本书的主要目的无疑是提出一个读者的批评观点。其背景包括他的同时代人的诗评和诗歌。他们目前所处的危机使他感触良深。这一批评观点的背景也包括他本人对影响的焦虑。在当代最能感动我的诗作里，如A.R.阿蒙斯的《科森斯湾》(Corsons Inlet)和《突出》(Salience)，约翰·阿什贝利(John Ashberry)的《片断》(Fragments)和《最快捷修补》(Soonest Mended)。从这些诗里我能看到一种向诗歌的沦亡作抗争的力量；但我也从中看到了迟来者的精疲力尽感。同样，在为我廓清了回旋空间的当代诗评中——如安哥斯·弗莱契(Angus Fletcher)的《寓言》(Allegory)，乔弗莱·哈特曼的《超越形式主义》(Beyond Formalism)以及保尔·德曼(Paul de Man)的《盲目与洞见》(Blindness and Insight)，我感觉到了人类智慧正在努力冲决形式主义批评的死胡同，在努力克服已经沦为空洞说教的原型批评，以及它们在欧洲批评界发展出来的反人文主义的单调乏味——而后者还在竭力标榜它们能帮助阅读任何诗人写出的任何诗篇。作为我对当代这一领域的反应，我在本书的“插入章”里提出了一种比我们目前已有的批评理论更加具有逆反性也更为实用的批评理论。

以一首严峻的诗出现的一种诗论，必得依赖警句、格言和一套相当私人的(虽然完全传统式的)神秘模式。但是，这样的诗论仍然可以被视为——也可以要求人们将其视为——一篇论文。构成本书的一切成份——寓言、定义以及贯穿全书的作为自卫机制的修正比——都旨在构成一部统一的对诗人的创造性精神所坚持的“优先”的忧郁症的沉思录的一部分。维柯把一切创造都读作一首严峻的诗。他懂得自然秩序的“优先”和精神秩序的“权威”对于诗人来说本来就是一致的，而且也必须继续保持一致；因为只有这种严峻性才能构成“诗性的智慧”。维柯把自然的“优先”和精神的“权威”还原为属性。我把这种炼金术式的还原称为Ananke(木卫12)，这种可怕的必然性至今仍然统治着西方的想象。

公元二世纪的诺斯替派抽象理论家瓦伦丁纳(Valentinus)从亚历山大城出来传播“普莱罗麻”(Pleroma)，传播三十朝代的富足以及神性的多元性：“奇哉，他们身处父亲的庇荫而不认识他。”寻找你已在而且正在的地方是最愚蠢不过的追求，也是最注定要失败的。每一位强者诗人的缪斯，他的索菲娅，在唯我主义的追求激情下跳得最远，最深。瓦伦丁纳设定了一个极限，到了这个极限，追求就终止了。但是任何追求都是不会结束的，如果这一追求的上下文是“无条件的心灵”，是密尔顿之后的最伟大诗人们的宇宙。瓦伦丁纳的索菲娅已经痊愈了，再度在“普莱罗麻”中结合了，只有她的激情或者阴暗的意图被分离出来落入了我们的尘世，超越了瓦伦丁纳的极限。新人必然堕入这种激情，堕入瓦伦丁纳称之为“无力的女性的果实”的阴暗的意图中。如果他能挣扎着从中脱身——哪怕是伤了腿脚或瞎了眼——他就有资格跻身于强者诗人的行列。

说明：六种修正比

1．“克里纳门”（Clinamen），即真正的诗的误读或有意误读。该术语借用于卢克莱修的著作。其中，“克里纳门”指的是原子的“偏移”，以使宇宙可能起一种变化。一个诗人“偏移”他的前驱，即通过误读前驱的诗篇，以引起相对于这首诗的“克里纳门”。这在诗人本身的诗篇里体现为一种矫正运动。这种矫正似乎在说：前驱的诗方向端正不偏不倚地到达了某一点，但到了这一点之后本应“偏移”，且应沿着新诗作运行的方向偏移。

2．“苔瑟拉”（Tessera），即“续完和对偶”。“苔瑟拉”一词并非取之于马赛克的制作法，虽然在制作马赛克的工艺中至今还沿用此词。本书中的“苔瑟拉”取自古代的神秘祭祀仪式，作为一种表示认可身份的凭物。例如一口小钢的一块碎片，它能和其它碎片一起重新拼合成这口小钢。这是一种以对偶的方式对前驱的续完，诗人以这种方式阅读前驱的诗从而保留原诗的词语，但使它们别具他义，仿佛前驱走得还不够远。

3．“克诺西斯”（Kenosis）。“克诺西斯”是一种粉碎它物的工具，类似于我们的心智用以抵制重复强制的自卫机制。在本书中，“克诺西斯”是一种旨在打碎与前驱的连续的运动。此词取自圣·保罗，指的是基督自我放弃神性，接受从神到人的降级。迟来者诗人表面上在放弃他的本身的灵感，放弃他想象力中的神性，似乎谦卑得不再想自命为诗人了，但是，他的这种“衰退”（ebbing）却是和某一位前驱的“衰退之诗”联系在一起施行的，遂使前驱的灵感和神性也被倾倒一空，结果这迟来者的诗并不象它显得那样绝对的空空如也。

4．“魔鬼化”(Daemonization)，即朝向个人化了的“逆崇高”的运动，是对前驱的“崇高”的反动。我取此词的新柏拉图主义的一般含义：一个既非神亦非人的中间存在附到新人身上来帮助他。迟来的诗人伸开双臂接受这种他认为蕴含在前驱的诗中但并不属于前驱本人而是属于稍稍超越前驱的某一存在领域的力量。新人在他的诗作里将这种力量和前驱者原诗之关系固定化，从而以归于一般的方法抹煞前驱诗作中的独特性，这样便完成了魔鬼化运动。

5．“阿斯克西斯”(Askesis)，即一种旨在达到孤独状态的自我净化运动。虽然这个字眼儿是在一般意义上使用的，但我却是有别从前苏格拉底的萨满术士，如恩培多克勒的实践中取用这个术语的。迟来者诗人在此所经历的并非“克诺西斯”中那种倾空灵性的修正，而是一个缩削式的修正。他放弃自身的一部分人性的想象力天赋，从而把自己和他人——包括前驱——分离开。他在自己的诗作中是这样完成这一运动的：使自己的诗和前驱的诗确立某一种关系，从而使前驱诗也经历一次“阿斯克西斯”，这样前驱的天赋也遭到了缩削。

6．“阿·波弗里达斯”(A·pophrades)，或“死者的回归”。该词取自雅典城邦的典故，原指每年中间死人回到他们原先居住过的房屋中居住的那一段不祥的日子。迟来者诗人在其最后阶段业已深受近乎唯我主义的想象力之孤独的重负之苦，这时他再一次将自己的诗作全然彻底地向前驱的作品敞开，使我们乍一看还以为历史车轮又转回到了原处，我们又一次来到了迟来的诗人被前驱光辉所淹没的学徒期而后他的诗才借助于修正显示出自己的力量。但是，这首诗现在是被认作向前驱敞开的(而过去它确曾是敞开过的)，并且产生了一种奇异的效果：新诗的

成就使前驱诗在我们眼中，仿佛不是前驱者在写，倒是迟来的诗人自己写出了前驱诗人那颇具特色的作品。

第 一 章

“克里纳门”或：诗的误读

……当你在观察
那光辉，它将射向心在编织着的
最令人内疚的偏移，然后将光辉逼射向它们，
而不是畏缩得乔装改扮或使光辉黯淡……

A.R.阿蒙斯

雪莱曾经猜想，所有时代的诗人都在为一首不断发展着的“伟大诗篇”而作出贡献。鲍杰斯(Borges)认为诗人们创造了他们的前驱者。假如说——象艾略特所坚信——已经死去的诗人为他们的后继者构成了特定知识的进步，这种知识仍然是后继者的创造，是活着的人为了活着的人的需要而创造出来的。

但是，诗人——或至少是诗人中的最强者——并不一定象批评家甚至其中的最强者们那样去阅读。诗人既不是理想的读者，也不是普通的读者；既不是阿诺德式也不是约翰逊式的读者。当他们读诗的时候，他们往往并不去思考：“在某某人的诗歌里，这是死的，而那还活着。”已经成长为强者的诗人不会去读“某某人”的诗；因为真正的强者诗人只能够读他们自己的诗。对于他们，明智审慎意味着虚弱，而进行准确而公平的比较则意味着未被选中。密尔顿笔下的撒旦是处于最强盛期的现代诗人原型。而当撒旦在尼菲茨山上推理和比较时，他就变得虚弱了，由此开始了他的衰败过程。到了《复乐园》里，他已沦为一个处于最虚弱阶段的现代诗人的原型。

让我们试着(当然不是严肃的)把《失乐园》作为处于最强盛阶段现代诗人的进退维谷的两难境地的一个寓言来阅读。撒旦是现代诗人；而上帝则是他那虽已死去但仍令人非常尴尬地时刻在场现身的有势力的祖先，更准确一些说是他的先辈诗人。亚

当是具有强大潜质的现代诗人，但目前正处于最虚弱阶段，还需要找到他自己的声音。上帝没有缪斯，也不需要缪斯，因为他已经死了，他的创造性仅仅体现于诗中的过去。在这部诗中还存活着的诗人里，撒旦拥有原罪，亚当拥有夏娃，而密尔顿只有他“心中的情人”——密尔顿在诗中四次庄重地祈请这位深居诗底为他的原罪不断哭泣的英灵。密尔顿没有为这位英灵命名，虽然他用了几种称呼去召唤她。然而，密尔顿说得好：“我要召唤的是意义而不是名称。”撒旦——这个比密尔顿还要强劲的诗人——已经达到了无需召唤缪斯的境界。

为什么称撒旦为一位现代诗人呢？因为他以巨人般的威力在密尔顿和蒲伯的核心之处投下了苦恼的阴影。这阴影在柯林斯和格雷身上，在斯马特和库柏身上化为悲哀，并借助孤独而得到净化；而在现代诗人的典范——华滋华斯这位真正的诗人身上得到了最充分的体现。随着密尔顿笔下故事的展开，随着上帝之子化为肉身以及撒旦对这一化身的否认，“诗人气质”便开始在撒旦身上现形了。现代诗歌发轫于撒旦的两句宣言：“我们不知道我们不是现在这个样子的时候。”“弱者是痛苦的，不论是在干还是在受苦”。

让我们沿着密尔顿在诗中安排的顺序走吧。诗开始于我们之觉醒——不是对“堕落”的觉醒，而是醒悟到“我们正在堕落”。诗人是我们中的被选中者，但当他意识到自己被选中时，这种意识就成了一种诅咒。同样，这种诅咒的内容并不是“我是一个堕落者”，而是：“我是人，我正在堕落”——或更确切一些：“我曾经是上帝，我曾经是人（对诗人来说，上帝和人本是一回事），我现在正在堕落，从我自身堕落。”当这种对自我的意识被提高到一个绝对高度时，这时候，诗人就跌落到地狱的实地上了——更

确切地说，到达了深渊的底层，并在那儿以其冲击力创造出了地狱。他说道："我似乎已经停止堕落了。现在我成了一名堕落者，于是我便躺在地狱中了。"

就在这一瞬间，在这一片丑恶之中他发现了自己的善；他选择了一条英雄之路：去经历地狱之苦，去探索在地狱里还可能有什么作为。要是他不选择这一条英雄之路，剩下来的另一种选择只能是忏悔，只能是接受一个全然于自我之外的"上帝"，彻底地无所作为。这个上帝就是文化史，就是逝去的诗人们，就是一种太丰足所以无所求的传统所带来的种种苦恼惶恐。而我们，为了理解强者诗人，必须比他走得更远——必须走回到还未意识到堕落的静谧境界。

当撒旦或诗人站在由他那在堕落的自我所点燃的火海之中环视四周时，他看到的首先是一张他勉强能认出的脸庞，那是他最亲密的战友"庇埃尔芭芭"——即具有诗才，但从来没有成为天才的诗人，时至现在则更是永远不可能成为天才诗人了。而且，作为一位真正的强者诗人，撒旦之所以对他最亲密战友的脸庞感兴趣，仅仅是由于这张脸反映出了撒旦自己现在的尊容。这种有限度的兴趣既不是在嘲讽我们熟悉的诗人也不是在嘲讽大英雄撒旦。如果庇埃尔芭芭脸上有那么多的疤痂，看上去是那样地不象他留在幸福的光明之地上的真实形象，那么这说明了撒旦本人就是被残酷地剥夺了美，象沃尔特·佩特一样注定要成为文学的半人半兽，陷入本质上的贫乏和想象力的枯竭；而在这些方面他曾经最富足的，几乎不缺乏任何东西。但是，以其为人诅咒的诗人力量，撒旦拒绝沉湎于这种遐想，而是转过身来着手完成他的使命——把一切残余力量重新召集到他的大旗之下。

这项使命是包容一切且富有想象力的使命。它包括了创作

没有严格特定目标之诗歌的一切可能动机。人们到底是为了什么而创作诗歌的?还不是为了集结一切剩余的力量;既不是追求神化,也不是追求合法性。密尔顿笔下堕落了的亚当以及《复乐园》中的圣子表现出来的那种忍辱负重的英雄主义乃是基督教诗歌的一个主题,但那不是诗人的英雄主义。当参孙嘲笑哈拉发(Harapha):"把车放过来吧,/我的双脚带上了镣铐,可我的拳头还能使唤。"我们又听到了密尔顿在讴歌强者诗人的天然美德。在密尔顿的笔下,诗人身上真正的英雄主义乃是一种自我毁灭的激情。这是一种光荣的毁灭,因为它拉倒了敌人的殿堂。撒旦,在组织他的混沌世界时,在一片黑暗中发布纪律时,在号召他的部下象他本人一样决不表示悲哀时,他成了作为诗人的一位英雄,他发现了到底需要做到些什么,尽管他明知无法做到这些。

这是一种恰好处在唯我主义边缘的英雄主义,既没有进入也没有超越唯我主义。撒旦日后的衰败——如密尔顿笔下的"白痴提问者"所叙述——则是由于英雄从这一边缘后退而步入了唯我主义,从而降低了自己的规格。当他在尼菲斯山上道出自己的内心世界时,他已经不再是一位诗人了。当他反复吟诵"让恶成为我的善吧!"的时候,他已经从英雄降级为一个单纯的叛逆者,一个幼稚的颠倒传统道德范畴的人,一个令人讨厌的不象学生的学生——永恒的"新左派"的老祖宗。因为一个现代诗人,欣喜于自己悲哀的力量,总是站在唯我主义的最远端,因他刚刚从中脱颖而出。从华滋华斯一直到史蒂文斯,现代诗人保持平衡的艰难就在于要在唯我主义的远端维持一种姿态,在那儿他以其自身的存在而宣布:"我看到和我听到的一切无不来自我自身。"但是他同时又承认:"我一无所有,但我'在'我在故我在。"第

一句本身或许是对公平的唯我主义的委婉的反抗，使人感到等同于前文中的“我不知道我不是现在这个样子的时候。”而第二句却是对第一句的修饰，使之成为诗而不是痴语。这句话等于是：“在我身外别无他物，因为我已经看透了它们之生命原来和我的生命是同一个，所以‘我即我所是’，也就是说‘我将出现在我愿意在场的任何地方，任何时间’。我正在奋力前进，一切可能的运动确确实实是可能的；如果说目前我仅仅是在老窝里作探索，至少我还是在探索。”或者用一句撒旦可能会说的话：“不论是在干还是在受苦，我都将感到幸福；因为即使在受苦，我将依然是强者。”

看看大多数现代批评家们是怎样看待撒旦的，那真是令人痛心，因为他们根本就没有真正地观察他。把这些视而不见的人列出一张名单，恐怕一切名声显赫者都在上面。从艾略特所说的“密尔顿的卷头发的拜伦式英雄”（人们不禁会环顾左右而发问：“指的是谁呀？”）到诺思鲁普·弗莱伊（Northrop Frye）令人惊讶的倒退——他使用文质彬彬的讽喻引出瓦格纳（Wagner）式的背景（这令人感慨：“一位真正的批评家，在上帝麾下而不自知”）。幸亏我们还听到了燕卜逊（Empson）发出的符合潮流的召集令：“回到雪莱去！”由是我向着雪莱走去。

仔细观察了密尔顿对撒旦——他在诗坛上的对手和黑暗世界的兄弟——所持的刻薄态度之后，雪莱谈起读过密尔顿诗的读者在心目中建起的“恶毒的伦理观”，因为这些读者会情不自禁地把撒旦的缺点跟上帝对他的恶意相比较，然后就为撒旦开脱——因为上帝对撒旦的恶意已经超越了一切尺度。雪莱的这一观点被C.S.刘易斯或密尔顿批评的天使派所歪曲；他们进一步权衡了撒旦的缺点和上帝的错误，发现撒旦要更差劲一些。这

种伦理观——雪莱也会同意我们这样说——的恶毒程度并不亚于我们说(如我准备说的)：密尔顿笔下的上帝更差一些。这种说法还是一种道德评价，而且作为对诗歌的评论它也还是一种说教；换句话说，它仍然是恶意的。

即使是最强劲的诗人一开始也是弱者，因为他们刚起步时候是憧憬未来的亚当，而不是缅怀过去的撒旦。布莱克为亚当状态命名，称之为"收缩的极限"(Limit of Contraction)；为撒旦状态命名，称之为"模糊的极限"(Limit of Opacity)。亚当是一个给定的或自然的人；超越了他，我们的想象力就不会收缩。撒旦则是自然人那受到挫折或压抑着的欲望——更准确地说，是这种欲望的鬼影或阴影。超过了这个幽灵状态，我们不会再对视象(Vision)保持冷漠。但是，这个幽灵却赖在我们的压抑心绪中，而且我们已经非常冷漠了，因为我们已经非常地萎缩了。我们的心在哀呼：够了，我们已经活不下去了；遮护天使已经吓走了我们的创造性潜质，这已经够我们受的了。这里，布莱克用"遮护天使"(Covering Cherub，源出密尔顿、《以西结书》和《创世纪》) 来象征我们那一部分萎缩了凝固了的创造力。布莱克很准确地为人的这一部分叛逆成分命了名。在"堕落"之前(对布莱克来说，就是"在创世之前"；因为"堕落"和"创世" 对于布莱克是同一件事)，遮护天使是田园式天才撒尔墨斯 (Thar-mas)，是形成不可分割的意识的统一过程，是一种前反思的、未受世故玷污的、既没有主体也没有客体的天真无邪状态，同时，因为它没有自我意识，所以也不存在陷入唯我主义的危险。撒尔墨斯是诗人(或任何人)的实现力，就象遮护天使是阻碍实现的一种力量。



历史发展到今日，还没有哪一位诗人，甚至如密尔顿或华滋

华斯那样心志专一者，可以称得上是一位撒尔墨斯；也没有哪一位诗人是遮护天使，尽管柯勒律治和霍普金斯最终都听任遮护天使的摆布；也许还有艾略特。传统延续到了目前阶段，诗人们既是亚当又是撒旦。他们起步时是自然的人，宣称他们再也不会萎缩了；而他们的结局则是受挫的欲望。他们感到沮丧仅仅是因为做不到启示录式的淡漠。然而，在这两个阶段之间，他们之中最伟大的人物是非常强劲有力的；他们在成长道路上经历过代表亚当短暂的鼎盛期的自然强化以及标志着撒旦的昙花一现而超乎自然之光荣的自我实现的英雄本色。强化和自我实现两者都唯有通过语言才能完成，但是，亚当和撒旦之后还没有一位诗人能够使用一种摆脱了前驱们制造出的那种语言的自由语言。乔姆斯基认为，当一个人在说某种语言时，他是知道大量以前没有学过的东西的。批评就是努力地教一种语言，因为，一种语言中从未学过而作为天赋而来的东西乃是一种已经写就的诗——我的这一观点得自雪莱，他说：每一种语言都是一首被遗弃了的循环诗的陈迹。换句话说，批评并不是教会人们一种批评的语言（这种形式主义观点普遍存在于原型主义者、结构主义者和现象学者之中），而是教一种已被用来写就诗歌的语言，是关于影响的语言，是关于一种制约作为诗人的诗人们之间关系的辩证法的语言。每一位读者作为诗人在他所谈到的东西里并不能体验到他作为批评家所必然感到的那种支离破碎感。给读者身上的批评家带来愉悦的也许会给他身上的诗人带来焦虑。这是一种我们作为读者已经学会将其束之高阁的焦虑，无论这会给我们带来什么样的损失和灾难。这种焦虑，这种忧郁，就是影响的焦虑——一块我们现在正要踏上的黑暗而具魔力的土地。

人是怎样成为诗人的?或者套用一句老话:诗人气质是怎样注入肉身的?当一位潜在的诗人第一次发现影响的辩证法(或为影响的辩证法所发现),当他第一次感到诗对他来说既是外在的也是内在的时候,他便开始了一个发展过程。这一过程一直要到他自身内部的诗完全枯竭时才会终结,而这时他早已具备了任其身外再度发现诗的能力(或欲望)。虽然这发现整个是自我认识——可以说是"第二次诞生"——而且从纯理论角度说应该以一种完全的唯我主义而实现,但这却是本身永不会完整的一幕戏。这是除了完全的唯我主义者——即潜在的强者诗人——心灵深处才会感受到的那种别的诗人的影响意义上的诗的影响,尽管这意义令人惊讶,令人痛苦,令人喜悦。因为诗人注定了只能通过对其他的自我的意识而了解自身最深切的欲望和追求。诗在他心中,但他却体验到被在其身外的诗——伟大的诗篇——所发现而带来的耻辱和光荣。在这个中心失去自由是不可宽恕的,会使人永远感到自主权受到威胁的恐惧。

马尔罗(Malraux)说过:"每一个年轻人的心都是一块墓地,上边铭刻着一千位已故艺术家的姓名。但其中有正式户口的仅仅是少数强有力的而且往往是水火不相容的鬼魂。"马尔罗接着又说:"诗人总是被一个声音所困扰,他的一切诗句必须与这个声音协调。"由于马尔罗主要说的是视觉艺术和叙事文学,因此他得出的公式是:"从模仿拼凑到独立风格。"这条公式应用于诗的影响显然是不够的。在诗的影响的领域里,走向自我实现的途径更加接近于基尔凯郭尔的名言:"愿意努力工作者创造出他的父亲。"我们还记得,多少世纪以来,从荷马的后人们到本·琼生的后人们,诗人之间的影响一直被描写成是一种子承父业的关系;而后我们又看到,诗的影响,而不是诗的父子关系,

乃是启蒙运动的又一个产物，是笛卡儿二元论的又一个方面。

早在阿奎那的经院拉丁文时代，“影响”(influence)这个词就带上了“具有凌驾他人的力量”的意义。但是，没有过几百年，它就失去了它的本义“流入”(inflow)以及它的主要意义：从星球射向人类的一种放射和力量。起初使用这个词时，所谓“受到影响”就是受到来自天体的以太流的流入。这种以太流会影响人的性格和命运，改变尘世上的一切事物。这是一种神圣的伦理力量——后来干脆被视为一种神秘的力量——它显示出自身的威力，藐视人们心中一切似乎是自愿的意志。在我们现在这个意义，即“诗的影响”意义上的“影响”一词，是很晚才形成的。在英语中，“影响”一词在德莱顿的批评术语里是没有的。蒲柏也从来没有在我们现在这个意义上使用这个词。一七七五年，约翰逊对“影响”下的定义是星相学或伦理学意义的，并指出后者是一种“上升的力量，是一种指导或修正的力量。”但他举的例子都是宗教性的或个人方面的，不涉及文学方面的内容。又过了两代人的时间，当柯勒律治在文学领域里使用这个词时，“影响”才基本上具有了我们今日使用时的意义。

但是，影响的焦虑之存在远远早于“影响”这个词的应用。从本·琼生到撒缪尔·约翰逊，诗人关系之间的父子孝道已经让位于一种由弗洛伊德的睿智首次将其命名为“家庭罗曼史”的错综复杂的感情；伦理的力量已成为一份忧郁情感的遗产。本·琼生依然认为影响是一种健康力量。所谓“摹仿”，他认为指的是：“能够将另一位诗人的实质或财富转化为我所用的东西。选择一位超越其他人的大师，向他学习，一直到自己达到能与这样一位大师乱真的程度。”如此看来，本·琼生对摹仿并无焦虑，因为对于他来说，艺术即勤奋的工作(这倒令人耳目一新)。然而，阴

影终于降下了。随着启蒙运动之后人们对“天才”和“崇高”的热忱，焦虑亦应运而来，原因是艺术已经成了超乎勤奋工作之外的东西了。爱德华·扬格以郎吉努斯式对“天才”的膜拜，久久地凝思着父辈诗人（对后辈诗人的）致命的美德。当他感叹万千时，他也预言了济慈的信札和爱默生的《论自力更生》。他感叹伟大的前驱们：“他们垄断了我们的注意力，使我们无法认真地观察我们自己。他们使我们存有偏见而过份地颂扬他们的能力，从而削弱我们的自我意识。他们用自己盛名的光辉吓唬我们。”撒缪尔·约翰逊博士虽然比本·琼生更为坚毅，更富有古典式的忠诚，却也制造出了一套复杂的批评模式。在这套批评模式里，诸如懒怠、孤独、独创、摹仿以及创新等等概念非常奇怪地混合在一起。约翰逊大声疾呼：“在诗歌的惩罚领域里，坦塔罗斯（Tantalus）的情形是有点令人怜悯的，因为当他伸手采摘时，四周悬挂着的果子都退到手够不着的地方。但是，对于那些虽然可能在经受坦塔罗斯式的苦难但却贪图安逸不愿动一个手指去采摘的人，他们凭什么可以得到怜悯呢？”我们对约翰逊的破口大骂感到畏惧；而当我们知道被他责骂的对象中还包括他本人在内时，则会更加感到震惊。因为，作为诗人的约翰逊是又一位坦塔罗斯，是遮护天使的又一位受害者，在这一方面，只有莎士比亚和密尔顿才能免于约翰逊式的鞭笞。甚至维吉尔也遭到谴责为过份地摹仿荷马。随着约翰逊这位操英语的最伟大批评家的出现，我们也有了对诗人的影响这种疾病的最伟大的诊断师。诚然，这种诊断还属于约翰逊时代。休谟崇敬沃尔勒（Waller），但他认为沃尔勒之所以能免受约翰逊式的鞭苔乃是由于贺拉斯离他太久远的缘故。我们今天离开贺拉斯更加遥远，因此能够看清贺拉斯离开沃尔勒还不够久远。沃尔勒已经死了，而贺拉

斯还活着。约翰逊沉思着说:"由于上一位统治者的政绩，王子的治国之责被加重了。"他又说:"一个著名作家的后来者面临着同样的困难。"对这种司空见惯的幽默我们是太熟悉了。任何读过《自我推销》(Advertisement For Myself)这本书的人都会会心地欣赏诺曼·梅勒是多么焦虑，他拚命想逃脱他自己感到的焦虑——归根结底是时刻缠绕着他的海明威。我们也可以(趣味也许要浅薄一些) 读一下罗斯克(Roathke)的《远方的田野》(The Far Field)或贝利曼(Berryman)的《他的玩具,他的梦,他的安息》(His Toy,His Dream,His Rest)。我们会大声惊呼:哎呀,这块"田野"太接近惠特曼、艾略特、史蒂文斯和叶芝的田野了;而那些玩具、梦境和名符其实的安息也同样是这几位诗人的享受。对于我们来说,所谓"影响"就是对于约翰逊和休谟而言的焦虑。在本书中,随着尊严的降低,心理痛苦会随之而延伸。

逝波冲刷了诗的影响的光泽，使它归于智力修正这一更广阔的现象的一个部份。而修正思潮——无论在政治理论、心理学、神学、法学或诗学方面——在我们这个时代已经改变了它的原有的性质。修正思潮的鼻祖是宗教异端，而异端之改变公认的学说往往靠的是改变平衡，而不是所谓的"创造性的纠正"这一现代修正思潮的更为突出的标志。大致说来，异端产生于侧重点的转变。而修正思潮则是跟随着公认的学说到达某一点，然后再分道扬镳，而且坚持认为：原有的学说就是从这一点开始——而不是从其它点开始——才走向错误方向的。弗洛伊德凝视着他的修正者们喃喃地说:"你们只要考虑一下那些使得不少人感到难以与他人相处或难以屈从他人的强大的感情因素。"但是,弗洛伊德太世故了,他不会去分析他自己提起的这些"强大的感情因素"。而有幸没有沾染上这种圆滑世故的布莱克

则至今还是启蒙运动以来所出现的最深刻最有创新精神的修正思潮理论家。他也是一种新的关系"诗的影响"的理论的发展所不可或缺的帮助。布莱克认为，被任何前驱者的体系所奴役意味着使自己囿于无法摆脱的推理和比较——也许是将自己的著作和前驱者的诗作去比较，从而丧失了创新意识。由此可见，诗的影响乃是对自我之意识而引起的疾病。但是，这一种焦虑连布莱克也没有能幸免。当他幻觉到最伟大的前驱者时，折磨着他的不祥的连祷文非常强烈地出现在他面前：

……那男性—女性们，那恶龙的形象，
匿身于战争的宗教，一条红色的恶龙和隐匿的娼妓。
这一切都反映在密尔顿的阴影里，他是那遮护天使……

我们和布莱克一样都清楚：诗的影响既是"得"又是"失"，它们不可分割地交织在历史的迷宫中。这种"得"是什么性质的"得"？布莱克将"状态"和"个人"作了区分。"个人"们经历了"存在"的各个"状态"之后仍然是"个人"；但是"状态"却在不断地前进，不断地从一种状态转入另一种状态。可能受到指责的只是"状态"，而不是具体的"个人"。所谓"诗的影响"指的就是"个人"或"各别事物"在各种"状态"中的通过。跟一切修正思潮一样，诗的影响是一种精神赋予；这种精神赋予只能通过我们或许可以不偏不依地称为"精神反常"（布莱克将其更精确地称为"状态反常"）才能为我们所获得。

世界上确实会发生这样的情况：一位诗人通过精神之慷慨——甚至是共同的慷慨——来影响另一位诗人。更确切地说，

一位诗人的诗作以这种方式影响另一位诗人的诗作。然而，我们那种太容易的理想主义在这儿是不合时宜的。因为，一旦牵涉到慷慨的施舍，那位被影响的诗人岂不就成了不重要或渺小了。施舍得越慷慨，越带相互性，牵涉在内的诗人就越是贫穷。何况，在这里的影响也是以误读的形式在起作用的——虽然这种误读往往是无意识的，而且几乎是不知不觉地进行着的。至此我便达于我的理论的核心原则（虽然其武断性不能增加其真实性，但其真实性也已经足够了）：

诗的影响——当它涉及到两位强者诗人，两位真正的诗人时——总是以对前一位诗人的误读而进行的。这种误读是一种创造性的校正，实际上必然是一种误译。一部成果斐然的"诗的影响"的历史——亦即文艺复兴以来的西方诗歌的主要传统——乃是一部焦虑和自我拯救之漫画的历史，是歪曲和误解的历史，是反常和随心所欲的修正的历史，而没有所有这一切，现代诗歌本身是根本不可能生存的。

洋洋得意地蜷伏在我本身之"存在"这一迷宫中的我自己的"白痴提问者"要提出抗议了："不论其论点正确与否，这一条原理有何用处呢？"有没有必要去告诉人们：诗人不是普通的读者，更不是批评家——因为真正意义上的批评家乃是被提高到了具有最高权力地位的普遍读者？"诗的影响"究竟是什么？对诗的影响的研究归根结底是否比那繁琐得令人厌烦的训诂考证和典故统计工作——这种工作一旦从学者手里转到计算机上，也就意味着天启之来到——更有用呢？艾略特不是传给了我们一些特殊的行话吗：优秀的诗人不露声色地剽窃，而蹩脚诗人则暴露

出他所受到的影响——他借用了他人的声音。从爱默生的格言："坚持独立，决不摹仿"和"灵魂永远不会愿意作自我重复"一直到最近摇身一变，成为当代阿诺德的诺思洛普·弗莱厄(Northrop Frye)的观点：利害关系的神话使得诗人不愿忍受受惠于他人的负债之焦虑——这些人不都是文学批评方面的伟大的理想主义者，诗的影响的否认者吗？

对于这样的理想主义，人们可以欣然引述李敦伯格(Lichtenberg)的妙论："是的，我也喜欢崇拜伟人，但只是那些我无法读懂其著作的伟人。"这位"诗的影响"的哲人还说过："做迥然相反的事也是一种形式的模仿，'模仿'的定义完全应该包括这两种形式。"李敦伯格的言外之意是："诗的影响"本身就是一个矛盾修辞语。他说得确实有道理。但是，照此类推，则罗曼谛克的爱也是一个矛盾语；而罗曼谛克的爱非常接近于"诗的影响"——另一种光荣的精神反常，虽然它的行动方向截然相反。面对着"伟大的原作"，诗人不得不去吹毛求疵以找到那实际上并不存在的缺点，而且是在仅次于最高级的想象天才的核心中去寻找。情人被带到茫然若失的深处，却在相互的幻想中被发现(就象他发现了对方)了那首并不存在的诗。基尔凯郭尔说过："当两个人堕入爱河时，当他俩感到是天生的一对的时候，那正是他们互道珍重分道扬镳的时机。因为再发展下去，他们将失去一切而一无所获。"当新人或作为诗人的青年人的雄壮的形象被他的"伟大的原作"发现的时候，这正是他继续努力前进的时机，因为他将能获得一切，而他的前驱者也不会受到任何损失；如果完全写就，诗人真的没有什么可丧失的。

但是，存在着一个称作撒旦的状态。处在这个艰难状态的诗人必须要利用别人的诗作。因为，撒旦乃是纯粹的或绝对的

对自我的意识，它不得不承认它与晦涩性的密切关系。由此可见，所谓撒旦状态乃是对二元论的持续意识，对陷入了“有限”这一陷阱的持续意识——不仅仅在空间（人体）方面，而且也体现在可用时钟衡量的时间方面。既要达到精神上的纯粹，却又自知受到愚钝不清晰性的限止；既要声称自己的历史可以追溯到“创世——堕落”之前，却又不得不屈从于数字、重量和丈量单位；所有这些代表着面对着诗的宇宙——已经写出和将要写出的诗——即文化遗产的灿烂光辉时具有丰富想象力的强者诗人的处境。在我们这个时代，形势甚至比受到密尔顿之威胁的十八世纪或受到华滋华斯威胁的十九世纪更为严峻，更为危急。我们的当代及未来诗人唯一可以用来安慰自己的是：自从密尔顿和华滋华斯以来，还没有出现过泰坦式的巨人，即使叶芝和史蒂文斯也还算不上这样的巨人。

人们只要注意观察一下本世纪之前的十来个产生过诗的影响的主要人物，不难发现他们之中哪一位是处在伟大的“压制者”地位的——甚至是把诗人的强大的想象力扼杀在摇篮之中的——斯芬克斯：他就是密尔顿。密尔顿以后的英语诗坛的座右铭已由济慈的一句话道出：“他的生即我的死。”密尔顿身上那种致人于死地的生命力就是他身上的撒旦状态。这种生命力与其说通过《失乐园》中撒旦的个性上而展现给我们，不如说，更清楚地体现在作为诗人的密尔顿对他自己笔下的撒旦可以颐指气使的那种关系上，体现在他与十八世纪的所有强者诗人以及十九世纪的大多数强者诗人之间的关系上。

任何一种评述英语诗歌的影响的理论和历史所必然遇到的核心问题就是密尔顿。他比华滋华斯更为突出；虽然华滋华斯之与我们比他之与济慈还要更接近一些。他使我们面对现代诗

歌中——亦即我们自身中——一切最严重的疑难问题。以密尔顿为鼻祖，以华滋华斯为伟大的修正者，以济慈和华莱士·史蒂文斯为依赖性继承者构成了一条沉思派诗人的线索。将这条线统一起来的乃是对二元论的诚诚恳恳的接受，而不是那种试图打破一切二元论的狂热欲望。正是这后一种反对二元论的狂热欲望统治了整个幻想式（visionary）和预言式的一派——贯穿着从比较温和的斯宾塞直到表现出各种不同激烈程度的布莱克、雪莱、勃朗宁、惠特曼和叶芝的诗作。

让我们倾听一下沉思派，即失落的诗歌的真正的声音吧，这也是强者诗人坦然接受其使命——将一切剩余力量召集到他的麾下——而吹响的号角：

再见了，乐土，
欢乐永在的乐土：为恐怖欢呼，为
地狱世界欢呼：你，最底层的地狱，
迎接新的主人吧：他带来了
不受空间和时间改变的心灵，
这心灵就是它自己的空间；在这里自我
能把地狱变成天堂，把天堂变成地狱；
只要我还是我，在哪里又有什么关系……？

对于C.S.刘易斯派或天使派来说，这些诗句是贻笑于大方的道德痴语，如果我们每天清晨互道早安时还没有忘记对撒旦的憎恨乃是我们立身之根本。但是，如果我们在伦理学上不是如此复杂的话，那么这些诗句将会深深地打动我们。并不是说撒旦没有错，他当然是犯了错误的。听到他唱出“只要我还是我”时，

怎能不令人哀叹悲怆——他已经不能再是原来的他了，而且永远不会再是原来的他。但他是知道这一点的。在自觉必须向欢乐永远诀别时，撒旦采取了英雄的二元论态度。这种二元论构成了密尔顿之后的几乎一切英诗之影响的基础。

对密尔顿来说，失去了乐园，必然引起堕落；而恢复乐园的使命只能由一位"更伟大的人"去完成，不是靠迄今为止所出现的任何一位诗人。密尔顿曾经坦率地向屈莱登承认，他自己的"伟大的原作"是斯宾塞。斯宾塞在《仙后》的第六部里让柯林(Colin)获得了一个"诗人的乐园"。约翰逊和赫兹列特都曾强调指出：密尔顿是无法忍受影响的焦虑的，在这一点上他不同于他的后人们。约翰逊坚持认为，在所有从荷马的诗中借用过东西的人中，密尔顿是负债最少的一位。约翰逊还说："他是天生的独立思想家，他对自己的能力充满信心，他蔑视从别人那里得到帮助或受到阻碍：他并不否认前人的思想或形象，但是他不去追求这些东西。"赫兹列特在一篇演讲中——这篇演讲的听众包括济慈并影响了济慈后来的"消极能力"(Negative Capability)概念——曾经这样评论过密尔顿吸收前人的"积极能力"(Positive Capability)："在阅读他的作品时，我们感到我们处在一股强大的智力的影响之下，这股力越是靠近别人，就越是与别人不同。"那末，我们不得不要问一下，密尔顿把斯宾塞视为他的"伟大的原作"是什么含意呢？回答至少应该是这样的：密尔顿的"再生"世界乃是斯宾塞的传奇世界，并且当他接受一种体现出存在之痛苦的真正的二元论以取代他开始认识到的斯宾塞式的传奇的一元论幻想时，他保留了他的斯宾塞感——作为一种"他者"之感，一种凡是诗人都梦寐以求的对"他性"的梦想。当他告别青年时代的一元论抱负时，密尔顿可以说已经缔造了我们称之

为“启蒙主义后”或“浪漫主义”的诗歌——其无法摆脱的主题乃是心灵能战胜普遍之死的力量；或借用华滋华斯的话：在什么程度上心灵是主宰一切的主人，而外部感觉仅仅是她的意志的仆人。

无论公开表白的是何种信仰，没有任何一位现代诗人是一元论者。现代诗人必然是痛苦的二元论者，因为这种痛苦和贫乏乃是他们的艺术出发点。史蒂文斯一针见血地指出：这里“穷人与死者的深刻的诗歌。”诗歌可能——或许不可能——给一个人带来自我的拯救，但只有其痛苦的想象力极端需要拯救的人才能写出诗歌，虽然这样的诗歌或许是一种恐怖。而这种极端的需要则是青年诗人或“新人”在阅读另一位诗人时才获得的；“他”的有害的“伟大性”由于这位新人将其视作黑暗之中熊熊燃烧着的光芒而显得更“伟大”；而不是布莱克笔下的“经验的诗人”眼中的“老虎”，约伯眼里的怪兽利维坦和毕希默斯，亚哈伯眼里的白鲸，或以西亚看到的遮护天使；因为这些例子中被看到的东西都不过是造物主制造出来的怀有恶意和诱人迷惘的幻象，是一种使每一位新人身上的将要获得的普罗米修斯式创造性探索感到威胁的光辉。

对于柯林斯，对于库柏，对于许多“情感式诗人”来说，密尔顿就是布莱克笔下的“老虎”，就是阻挡新人的声音进入“诗人的乐园”的遮护天使。“遮护天使”是本书的象征。在《创世纪》里，他是上帝的天使；在《以西亚书》中，他是泰尔王子；在布莱克笔下，他是堕落的撒尔墨斯，密尔顿的幽灵；而在叶芝的笔下，则是布莱克的幽灵。在本文中，他是具有许多名称的一个可怜的魔鬼（有多少位强者诗人，他就有多少名称。）不过，我在这儿先不以任何名称称呼他，因为焦虑堵塞着人们的创造性，他

们还没有能为他最后定名。他是一种使人们成为受害者而不是诗人的东西，是演绎性和阴晦的连续性的魔鬼，是一位将作品化为圣经的伪诠释家。他并不能扼杀想象力，因为世界上没有任何力量能够扼杀想象力。何况他怎么说也是虚弱的，更谈不上能扼杀任何东西。遮护天使也许可以伪装成斯芬克斯（就象在“感伤”的恶梦中伪装着的密尔顿的幽灵）。但是斯芬克斯（写出了大量作品的斯芬克斯）只能是一个女人（或至少是带着女人味的男人）。遮护天使则是男人（或至少是带着男人味的女人）。斯芬克斯给人出谜，把人扼杀，最后自己也落得粉身碎骨。但是天使仅仅是遮护而已，他只是看上去在挡路。除了“遮掩”之外，他干不了别的什么。但是，斯芬克斯确是挡在路上的，是必须要清除掉的。当任何一位强者诗人开始踏上探索之路时，解开斯芬克斯之谜的俄底浦斯也就附在了他的身上。在诗歌领域里具有极大讽刺意味的是：强者诗人能完成比较伟大的事业，却不能从事比较渺小的事情。他们能够将斯芬克斯推到一旁（不这样做，他们就成不了诗人，连一卷诗也写不出来），但是却无法揭露遮护天使。较为普通的人（有时也包括较弱小的诗人）为了生存（或许谈不上选择“生命的完善”）能充分地揭露遮护天使，但他们要冒着被扼死的风险才能靠近斯芬克斯。

因为斯芬克斯是自然的，而遮护天使则较接近人性。斯芬克斯是性欲的焦虑，而天使则是创造性的焦虑。在回溯本源的道路上遇到的是斯芬克斯，而遮护天使却只在朝着可能性（假如不是最终达到目的）的道路上才能遇到。优秀的诗人大踏步地在回头路上迈进——所以他们深深地感到挽歌者的喜悦——但只有少数几位才能放开眼界，敢于幻想。要揭露遮护天使，十分必要的倒不是力量，而是坚持不懈，至死不悔，并且时刻保持清

醒。这是因为，阻挡创造性的这位挡路的天使并不象斯芬克斯一样随时准备进入“石头般的沉睡”。爱默生认为，诗人以知觉自然界的同一性而解开斯芬克斯之谜；不然的话，假如他被他根本无望捏合成一体的各种不同的碎片所轰倒的话，那他就会在斯芬克斯面前屈服。爱默生眼里的斯芬克斯乃是自然，是我们“从自然中现身”这一个谜。换句话说，斯芬克斯就是心理分析家们所说的“初始情景”（Primal Scene）。然而，对于作为诗人的诗人而言，什么是“初始情景”呢？就是他的诗的父辈与缪斯的交媾。那末他是否就是这种交媾的产物呢？不是。他们的那次交媾并没有能够使他诞生。他只能自我产生，他只能在他的母亲缪斯身上产出他自身。但是，缪斯和斯芬克斯或遮护天使一样都怀有恶意，她可能也就是两者中的一位，虽然更经常的是斯芬克斯。强者诗人并没有生出他自身；他必须等待他的“儿子”，等他来为自己作出定义，就象他自己曾经为他的父辈诗人作出定义一样。“生出”在这儿意味着“篡位”，是遮护天使的辩证工作。在此，当我们将进入我们的悲哀的核心时，我们一定要清楚地观察遮护天使一下。

在《创世纪》中，遮护天使遮护的是什么呢？在《创世纪》的第3章第24节中：“于是（上帝）把他赶出去了。又在伊甸园的东边安设天使、和四面转动发火焰的剑，要把守生命树的道路”。在这儿，犹太人的拉比用天使来象征上帝在场的恐怖。对于拉希（Rashi）来说，遮护天使乃是“毁灭的天使”。《以西亚书》第28章第14—16节为我们描写得更是可怕：

> 你是那受膏遮护约柜的（根据拉希则为“伸向远方的”）天使。我将你安置在神的圣山上。你在发光如火的宝石中

间往来。你从受造之日起所行的都完全，直到后来在你身上察出不义。因你贸易很多，就被强暴的事充满，以致犯罪，所以我因你亵渎圣地就从神的山驱逐你。遮护天使啊，我要将你从发光如火的宝石中除灭。

这里，上帝在指斥泰尔王子；他是一位天使，因为在犹太神堂里或所罗门的神庙里，天使们张开他们的双翼于方舟之上保护它，就象泰尔王子曾经保护上帝之园伊甸园一样。布莱克更是一位猛烈反对遮护天使的预言家。在布莱克眼里，伏尔泰和卢梭是瓦拉(Vala)的遮护天使。瓦拉是自然界的迷人的幻觉之美，而自然主义启蒙运动的预言家们乃是她的仆人。在布莱克所写的名为《密尔顿》的"简短的史诗"中，遮护天使站在"真正的人"(同时是密尔顿、布莱克和洛斯)和光辉(或爱人)之间。在布莱克的《耶路撒冷》一诗中，遮护天使是站在布莱克—洛斯与耶稣之间的挡路者。因此，遮护天使遮护的到底是什么呢？回答是：对于布莱克，是自然本身遮蔽着的一切；在《以西亚书》，是大地的财富——但只是布莱克的矛盾修辞语"似乎是那些财富"中的财富；在《创世纪》，则是伊甸园的东门，通向生命之树的道路。

遮护天使是不是使人支离破碎呢？不是，他没有力量做到这一点。诗的影响不是一种分离力量，而是一种摧残力量——对欲望的摧残。为什么用遮护天使来象征诗的影响呢？这是因为遮护天使象征着后来被笛卡儿称之为"广延性"范畴的东西，因此被称为"明夏克"(mimshach)——"广延"。笛卡儿以及他的同伴和门徒们成了浪漫主义传统诗歌幻象的终极敌人，这并非出于偶然；因为笛卡儿的"广延性"乃是现代(而不是圣·保罗式的)二元论的本源范畴，是我们自身与客体之间的一条令人望而生

畏的深渊的本源。笛卡儿认为，客体是局部化了的空间；而浪漫主义幻象的讽刺在于：它奋起造笛卡儿的反，但是除了布莱克之外都走得不够远——华滋华斯和弗洛伊德一样最终还是笛卡儿二元论者。对于他们，现在就在是凝结起来的过去，自然就是一个个局部化了的空间的连续体。这种笛卡儿式的时空还原，使我们进一步遭受到来自诗的影响的消极面的打击，染上了文学领域里的"流行性感冒"——就象一场焦虑的瘟疫集结。我们在这场"流行性感冒"中被传染上的并非某种以太般的流体的辐射；我们接受到的是一种人为的神秘力量通过诗歌而流入的影响，而不是由星体照射到人身而流入的影响。把这种力量称为"神秘"是因为它看不见，摸不着，感不到。把心灵作为"内涵"与外部世界这个"外延"割裂开来，心灵就会学会它从来没有感觉到的孤独——它自身的孤独。孤独的沉思者开始否认自己的儿子地位，否认自己的兄弟关系，就象布莱克笔下的尤立曾(Urizen)一样——这个对笛卡儿"天才"的讽刺代表着蒙受影响的焦虑之折磨的强者诗人的原型。假如存在着两个分离的世界——一个是广延于空间的巨大的数学机器，另一个是由非广延的思维着的精神所构成——那么我们将开始往回走，沿着延入过去的连续体去确定我们的焦虑的位置，而当"他者"被置于过去之中时，我们关于他者的幻象将会被放大。

因此遮护天使是一位连续体的恶魔，他那恶毒的魅力可以把现在囚牢在过去之中，将大千世界变成灰色的一统天下。过去与现在的同一是与一切客体的本质同一相一致的。这就是密尔顿所谓的"死亡的宇宙"，它的存在使得诗歌不能生存；因为诗歌一定要跳跃，它必须在不连续的宇宙里找到它的位置。如果它找不到这个不连续的世界，那它就必须（象布莱克曾经做过的那

样）创造出一个这样的宇宙。不连续性就是自由。预言家们和先进的精神分析家们都同样地公然赞扬不连续性；在这一点上雪莱和现象学者们是一致的："预言——真正地预说未来——仍然是那些在完全不受限制的意义上拥有未来的人们的天赋。在这里'未来'的意义是指那向我们走来的事物，而不是指过去已发生的事情的结果。"这是J.H.范登堡在他的《Metabletica》一书中所说的话。雪莱在《诗辩》（叶芝正确地评价为英语中对诗歌的最深刻的论述）中以预言家的姿态鼓吹了同样的自由："诗人是某种尚未被领悟的灵感的祭司长，是未来投射于现在的巨大阴影的镜鉴。"

"他以穷尽一切的论述证明上帝之存在。"这是撒缪尔·贝克特对他自己的诗《析邪教》（Whoroscope）中"所以我不是我的儿子"这种笛卡儿式戏剧独白作出的注释。笛卡儿的胜利表现为一种直义的幻想，这对于除了他自己的想象力之外的别人的想象力并不一定是友好的。在人们不自觉地为笛卡儿歌功颂德的同时，对笛卡儿式的还原的抗议从来没有停歇过。贝克特为数不多的英诗佳作由于文笔纤巧而不可能公开地表示出这种抗议，然而这些诗是强烈主张和颂扬不连续性的。

当然，话得说回来，笛卡儿对诗人并不抱有明显的偏见，并不象帕拉图那样将论战矛头直指诗人的权威。在笛卡儿的著作《秘思》（Private Thought）里，他甚至写下："这一点似乎显得奇怪：有份量的意见往往在诗人的作品里，而不是哲学家的作品里发现。其原因是，诗人通过激情和想象而写。我们身上带着知识的种子，就象燧石里包含着火种；哲学家用理性把它们提炼出来，而诗人则以想象将它们敲击出来——敲击出来的火星当然迸发出更加明亮的光辉。"然而笛卡儿的神话或意识深渊从燧石

中取走了火，然后用唯心主义或唯物主义——两者都是诗歌的对立面——把诗人禁锢在被布莱克斥之为“伪装着的虚构”里。哲学在自我洗涤过程中已经把这种伟大的二元论冲刷掉了。但是从密尔顿直到叶芝和史蒂文斯这一条巨人线索只拥有他们自己的传统，那就是“诗的影响”。诗的影响告诉他们：“唯心主义和唯物主义都是回答一个不恰当的问题的。”叶芝和史蒂文斯跟笛卡儿（或华滋华斯）一样都努力试图用心灵——而不仅是用肉眼——来看。而真正的反笛卡儿主义者布莱克却发现，这种努力也只不过是“伪装着的虚构”；并将笛卡儿的涡动说与机械论者的涡动理论作对比，从而嘲讽了笛卡儿的折光学。我们今天已承认机械论者有其拚死顽抗的高贵劲儿；而笛卡儿则希望用他的“广延性”神话来挽救现象。一个物体具有一定的形状，在一定的范围里活动，并在这个范围里分裂繁衍，且赖以在严格限制的变化范围里保持同一性。这就构成了给予诗人的世界或感觉的多重体。正是由此，华滋华斯的幻象才能开始，从这个限制范围上升到进一步还原的强化的狂喜状态——华滋华斯将这种状态称为“想象”。《丁登寺赋》一诗里的那个感觉多重体一开始是比较孤独和分散的，慢慢地才化作一条流动的连续体。在这个连续体里，事物的棱角——固定性和确定性——逐渐化为一种“更高级的”领悟。布莱克对华滋华斯主义的抗议——这种抗议由于布莱克对华滋华斯的诗歌的赞扬而增添了份量——就是基于他对这种强化的幻想（是狂喜而又是还原）的恐惧。根据笛卡儿的涡动理论，一切运动都必须是圆周的（因为不存在物质可能穿越的真空）；一切物质必须能够被进一步还原（因此也不存在原子）。这在布莱克看来简直是撒旦磨坊的转动，徒劳地磨呀磨，妄图完成那不可能完成的使命——把微小的特殊体继续还原，将

不可分的幻象原子更进一步地细分。根据布莱克的涡动理论，圆周运动本身就是一个自相矛盾。当诗人站在他自身的漩涡的最高点时，笛卡儿—牛顿学说的圆周化作了一片幻象的平原，上面屹立着一个个具体的事物，每一个都只是它自身，而不是它物。布莱克并不希望拯救现象，就象他不情愿参加那些力图“保全面子”的人提出的长期规划一样，这里的“保全面子”的意义已由欧文·巴菲尔特(Owen Barfield)追溯过(用密尔顿的原话)。布莱克是一位提出诗的影响的救赎性的理论家，或者说是一位研究诗的影响的修正性的理论家，是一位具有把遮护天使抛入在发光如火的宝石中去的冲动的理论家。

法国的幻象家们因为太接近笛卡儿的魔力，太接近笛卡儿的塞壬女妖，而一直在遵循着另外一种精神工作，以一种高尚而严肃的气质——启示录式的反讽——在工作着，最集中地反映在贾利 (Jarry) 和他的弟子们的作品里。对诗的影响的研究必然是“超物理学”('Pataphysics)的一支，必然会高兴地承认曾经受惠于“……那唯一的科学，想象中的解决方法的科学。”当布莱克的洛斯，在笛卡儿主义大师尤立曾的影响下一交跌进我们的“创世—堕落”时，他就掉换了方向。这一情节是对卢克莱修的“克里纳门”现象的滑稽模仿，是从“听天由命”向“微小的任性”的一点点变化；它在最终的讽刺意义上乃是尤立曾式创世的全部个性，也是笛卡儿幻想的全部个性。“克里纳门”或“转向”——相当于尤立曾所谓的帕拉图式的造物者在再度创世时不幸犯下的错误——必然是诗的影响理论之核心的真正起作用的概念。因为把一个诗人同他的父辈分离开的(且由于分离而将他拯救的)乃是创造性修正之一例。我们必须理解：“克里纳门”总是来自一种超物理学意义上的任意性。诗人给前驱诗人定下这样一

个位置，然后从前驱的诗的位置上偏转方向，使得幻象中的客体以较大的强度湮没在连续体中。对于前驱诗歌中的多样性，诗人感到一种令人惧怕得发抖的任意性——一切客体的平等性和同等的偶发性。这种感觉是不可还原的，因为重新见到的是被赋予了幻象形状的连续体——给前驱诗人定以各种位置的语境。这个连续体面对着各个关键性客体的强烈性，后者然后又化进这一条连续体中。这种"化"进的方式同华滋华斯所谓的"化进（淡入）普通日子的阳光里"恰恰相反。"超物理学"这个字眼儿确实非常准确；在诗人的国度里，一切规律性实质上都是"有规律性的例外"；而幻象的反复出现就是制约着例外的一种规律。如果每一个幻象行动都决定了某一条特殊规律，则"诗的影响"这一光辉而可怕的悖论就有了坚实的基础。新诗人本身决定了前驱的特殊规律。假如因为这一缘故而创造性的解释必须是一种误释，那末我们就必须接受这种表面上的荒谬。这种荒谬乃是最高形式的荒谬，是贾利的启示录式的荒谬，是布莱克竟毕生之精力而成就了的荒谬。

于是，让我们进行一次辩证的飞跃吧：绝大多数所谓的对诗的"精确的"解释实际上比谬误还要糟糕。也许只存在或多或少具有创造性或趣味性的误读；理由很简单：每一次阅读难道不都是一次"克里纳门"吗？为此，难道我们还不应该本着这种态度回归到基素这一层次对诗歌进行一番再研究吗？诗没有来源，没有一首诗仅仅是另一首诗的应和。诗是由人而写就的，而不是无名无姓的"光辉"。越是强者的人，他的怨恨就越强，他的"克里纳门"也就更没有顾忌。但是，作为读者，我们要花出什么样的代价才能放弃我们自己的"克里纳门"呢？

我要提出的并不是另一种新的诗学，而是一种全然不同的

实用诗评。让我们放弃那种企图把一首孤立的诗当作一个自在实体而"理解"的徒劳吧。让我们开始这种追求吧：学会把每一首诗都看作是诗人——作为诗人——对另一首前驱诗或对诗歌整体作出的有意的误释。读懂每一首诗里的"克里纳门"，这样你"知识"这首诗的方法就不再是那种使你得到知识却丧失了诗的力量的方法。我是本着佩特驳斥柯勒律治著名的"有机体的类比"的精神而说这番话的。佩特认为柯勒律治(无论是何等的无意识)忽视了诗人创造诗篇时经受的痛苦，忽略了至少是部分地由于对影响的焦虑而引起的悲伤——与诗的意义不可割裂的悲伤。

鲍杰斯在评论帕斯卡对其"可怕的领域"的那种崇高而令人怅怖的感觉时，曾经把帕斯卡和布鲁诺作过对比——后者在一五八四年还能对哥白尼的革命作出欣喜若狂的反应。七十年后，衰退开始了——在布鲁诺只看到思想进展而欣喜的地方，邓恩、密尔顿和格伦维尔看到了衰退。对此，鲍杰斯作出如下总结："在那个丧失了精神的世纪里，曾经给卢克莱修以灵感写下六音步诗的绝对空间，曾经对于布鲁诺意味着解放的绝对空间，现在变成了帕斯卡的迷宫和深渊。"鲍杰斯并没有为这一变化而哀叹，因为帕斯卡同样也达到了崇高。但是，强者诗人并不象帕斯卡。强者诗人并不是为了接受悲哀而生存；他们不会满足于付出如此高昂的代价去追求崇高。和卢克莱修本人一样，他们抉择"克里纳门"以为自由。这就是卢克莱修：

> 当原子以其自身的重量笔直地穿过空旷的空间时，在完全不确定的时间和地点，它们从轨道上稍稍转向了一点——仅仅足以使人们能够把它称作"方向的改变"。倘若

没有这一点转向，万物就会象雨点一样穿过空间的深渊而笔直下降。什么碰撞也不会发生，任何一个原子对另一个原子的冲击影响也不会被创造。那样，自然将不会创造出任何事物……

但是，人的心灵并不具有决定其每一行动并迫使其忍受无可奈何的被动的内在必然性——这一事实本身即是因为原子在无法确定的时间或地点已经稍微转变了方向。

仔细推敲一下卢克莱修的“克里纳门”，我们就能理解“诗的影响”的终极反讽意义：转过整整一圈而又重新回到我们的出发点。这一强者诗人和诗歌之父之间的“克里纳门”是迟来者诗人以全部身心去完成的。一部现代诗歌的真实历史就是这些修正式转向的精确记载。对于纯粹的超物理学者而言，这种转向是奇妙的自发行动；不管怎么说，贾利还是把“激情”看作一种爬坡的自行车比赛。“诗的影响”的研究者不得不是一个不纯粹的超物理学者。他必须理解：“克里纳门”必须永远被视为仿佛同时“有意向的”和“无意的”的一种行为——既是每个诗人的“精神形态”，又是每个诗人的堕落的驱体掉在地狱深渊的实地上时自发地作出的姿态。用布莱克的话说，诗的影响乃是个人在状态中的穿越。但是，如果这种穿越不是一种转向的话，那就成了一种有害的穿越。强者诗人一定会这样说：“我似乎已经停止堕落了；现在我已经堕落了，因此，我正躺在地狱里。”但当他说话时，他却在想：“在我堕落的时候，我转了一下方向，因此，我现在躺在一个因我自己的创造而改善了的地狱中。”

第 二 章

“苔瑟拉”或：续完和对偶（antithesis）

在天才的每一篇作品里，我们都能认出被我们自己抛弃了的思想——它们带着某种异化了的庄严回到我们面前。

爱默生

一九五一年十月，当我还在耶鲁大学攻读研究生时，我第一次读到尼采的《谈历史对人生的利弊》。我当时就感到这是一篇惩戒性的文章。今天重温这篇论文，我更感到其尖锐的惩戒性：

> 最令人震惊的作品可以被创造出来；成群的历史中立者总是各就其位，准备着用长长的望远镜来研究作者。反响立即就可以听到——但总是采取"批评"的形式，虽然批评家本人在前一刻还根本梦想不到这部作品的可能性。它从来没有产生一种影响，得到的只是一种批评；且批评本身也不能产生影响，它只能培育出另一种批评。于是，我们把拥有许多批评家的事实当作失败的标志。实际上，即使面对着这样的"影响"，一切都还保持着老样子：人们对一件新事物略略谈论一下，接着就谈论起别的什么新事物了；而在此同时，他们照旧还在干着他们成年累月在干的事情。我们的批评家接受到的历史训练使得他们不可能具有真正意义上的影响——对生活和行动的影响。

从来就不需要一个尼采来奚落批评。我第一次读到这段文章时，里面包含的讽刺意味并没有使我感到不安；今天重温这段

文章，我仍然没有不安之感。但是，文章中对批评的“影响”所下的隐含的定义必然时时刻刻成为批评家们的思想包袱。和爱默生一样，尼采是“焦虑是影响”这一信条的伟大的否定者之一；就象约翰逊和柯勒律治是这一信条的伟大的肯定者；就象W.J.贝特是(继约翰逊和柯勒律治之后)研究这一信条的最重要的现代学者。但是，我感到我本人对影响的焦虑的理解更要归功于尼采和爱默生(他们似乎并没有感到这种焦虑)，而不是约翰逊和柯勒律治以及可尊敬的约翰逊和柯勒律治的研究者，贝特。正如他本人向来坚持的那样，就其奇怪而乐观地拒绝把诗的过去看作是对新的创作的主要绊脚石而言，尼采乃是歌德的继承人。歌德跟密尔顿一样，在吸收前驱时的热忱已经明显地排除了焦虑。尼采得益于歌德和叔本华之多就如爱默生得益于华滋华斯和柯勒律治。但是，尼采和爱默生一样，他并不感到被前人阴影笼罩而致使自己失去光辉的恐惧。对于尼采而言，“影响”意味着活力之增补。但是，影响——更精确地说是“诗的影响”——从启蒙主义至今一直是一种灾难，而不是福音。如果它在哪里给了人们以活力，那它实际上就是以一种“误读”，以一种故意的甚至是反常的修正而起作用。

尼采在《偶像的黄昏》里，阐述了他对天才的看法：

> 伟大的人，就象伟大的时代，是蕴藏着巨大力量的炸药。无论从历史还是生理学角度看，他们的前提条件总是：长期以来他们已经集结、积聚和储存了巨大的力量——并且，已有很长时间没有发生过爆炸了。一旦这一堆物质中的紧张状态超过了极限，那末最偶然的刺激都足以将“天才”，将“业绩”，将伟大的命运召唤入世。然则，环境、时代、“时

代精神”或“舆论”有什么关系呢?

天才是强者，他的时代是弱者。他的力量使得步其后尘者——而不是使他自己——筋疲力尽。他淹没了他们。反过来——尼采坚持这样认为——他们却错误地理解施惠者（虽然从尼采的描述中，我不禁想说，他是他们的“灾星”而不是“恩人”）。

歌德——可被视为尼采的祖父，就象叔本华可以被看做尼采的父亲——在《色彩理论》中曾经说过：“即使是完美的模范也总是产生干扰的影响，因为它使我们在‘成长’的道路上跳越了若干必要的阶段，其结果是(对大多数而言)我们被引导得远离目标，陷入无穷无尽的谬误。”但是在别的地方歌德曾经坚持认为，模范不管怎么说也只是自我的一面镜子：“以其本身而被人爱——那是一种最伟大的例外。对于绝大多数人来说，当他们爱某一个人时，其实他们爱的只是他们借给这个人的：他们自己的自我，他们版的他。”我们只需记得，歌德是相信被他以美丽的反讽称之为“反复出现的青春期”的；或者用他比较温和一些的措辞说：“个人必须再一次地被毁灭。”我们有时禁不住要问：哪要毁灭多少次呢？因为我们也迷惘于歌德所强调的被每一次可能的灭顶漩涡所影响的理论：“从我们意识到它的时候起，每一件伟大的事物就在塑造我们了。”这条定义对大多数诗人（和大多数人)来说，其后果是可怕的。但是，歌德在其自传中却能写出如下这段文字，启蒙运动后英国人中只有密尔顿，美国人中只有爱默生才可能赞同这样的话。也就是说，只有相信自己完全不可能患上创造性焦虑的诗人才能说出这样的话：

毫无疑问，这种对我们自身的过份关注，这种既损害我

们又给我们以裨益的东西，确实是一种枯燥无味而有时还令人惆怅的事情。但是，一方面考虑到人性中不吉利的癖性，另一方面又考虑到生命和享乐的无限多样的形式，那末，人类至今还没有毁灭自身，这可真是一个奇迹了。人类的本性中一定被赋予了某种特别的坚毅不拔和多才多艺的特征，才使人类克服了它所接触的或吸收进去的一切，或者——如果某些事物是无法吸收的——至少也使它无能为害。

这里所说的与其说是人类的天性，倒不如说是歌德的天性。尼采说过："每一种才能只有在斗争中才能展现自身。"所以，尼采眼中的歌德是一位朝着"完整性"奋进的斗士，甚至连康德的理论都违反了。当然，尼采毕竟把歌德看成只是对"人性"的又一次克服："他将自己磨炼成正果，他创造了他自己。"我们应该如何理解这个论断呢？首先，它的坚实基础是歌德令人惊叹的自信。歌德不是说过吗："难道一位诗人的所有前驱和同时代人的成就不应该属于他吗？当他发现前方有花朵时为什么要畏葸不前而不去采撷呢？只有把他人的财富拿来为我所用，我们才可能创造出一点伟大的成就来。"我们也可引用他对艾克曼（Eckermann）讲过的更激烈的言辞："人们总是谈论独创性，但独创性到底是什么东西呢？从我们呱呱堕地时起，世界就开始对我们施加影响，这影响一直持续到我们生命的终止。试问：除了精力、魄力和意志外，还有什么可被称作我们自身的东西！"读着这一段文章，我禁不住要喃喃低应：你所谓"除了"的正是不折不扣的"诗人的一切"，因为"影响的焦虑"不就是关涉到精力、魄力和意志吗？但这些东西是诗人自身的呢，还是从他人、从前驱身上放射出来的

呢?托马斯·曼是“影响的焦虑”的大受害者，也是关于“诗的影响”的大理论家之一;而他经受的焦虑由于歌德从来没有经受过这种焦虑而倍感刺痛。这一点连托马斯·曼自己也意识到了。在探讨歌德身上是否存在这种焦虑的征兆时，曼举出《西东合集》(Westöstlicher Diwan) 中唯一的一个问句:“当别人也活着时,你还活着吗?”这一问题,给曼带来的烦恼远甚于歌德。《浮士德博士》里健谈的音乐赞助人赫尔·沙尔·弗台尔伯格向莱浮肯道出了全书的烦恼:“你坚持说人与人不一样,无法相比较;你赞赏傲慢的个人独特性——也许你也只能这样做。‘当别人也活着时,你还活着吗?’”曼在论述《浮士德博士》的起源的一书中承认:当他正在构思他心目中的杰作时,他接到了黑塞写的《玻璃珠游戏》(Glasper lenspiel),这本书给他带来了焦虑。他在日记中写说:“当被提醒你在世界上并非单独——总是令人不愉快的。”他又说:“这是以另一种方式提出了歌德的问题:‘如果别人活着,我们还活着吗?’”读者也许会对这种追求“伟大”的虚荣心感到好笑，也许会轻轻地说:“我们魔术师并不是亲密无间的。”但是——曼知道得很清楚——问题是相当深奥的啊！在他那篇论《弗洛伊德和未来》的论文里，曼的观点很接近尼采的那篇关于正确使用历史的阴晦的论文（曼后来为了写《浮士德博士》一书又重读了尼采此文)。曼写道:“古人的自我及其对自身的意识和我们是不同的，其排他性较弱，界线也不那么鲜明。”在神秘的认同的意义上，生活可以说是“摹仿”，也能够借助原始同一性的复活而找到“自我意识和神化”。遵循着（他自己认为）弗洛伊德的精神，抬出歌德的模范的一生，又暗示自己“摹仿”歌德的模式——曼为我们创造出了一个二十世纪版的克服“影响的焦虑”的尼采。我从曼的论文中摘引了如下整整一段——因

为我觉得它代表着本世纪对待“影响的焦虑”的一种独特的态度：

幼稚症——换句话说就是：倒退到童年。在我们的生活里，这种真正的心理分析因素起着多么大的作用！在塑造一个人的人生中，它作出了多么大的贡献。他以我刚才描述过的方式在起着作用：以一种神秘的认同作用——以“生存”，以走前人的老路的方式。与父亲的联系，对父亲的“摹仿”，扮演父亲的游戏，以及向更高更成熟的“父亲替代者”之图象的移转——这些幼稚症状对一个人的生活之塑造起了多大的影响，在一个人生活上打下的标记是多么的大！我用了“塑造”(Shape)这个词，因为我确确实实地感到，我们所谓的教育——即塑造人生(Bildung)——中，最愉快而最令人高兴的因素就是这种钦羡和爱的强大影响，就是这种对于从很深厚密切的相同性中抽出的父亲形象的幼稚的认同。艺术家是更突出的热情洋溢的幼稚的一心只想游戏的人。他能够告诉我们这种幼稚的摹仿对他的人生产生了多么神秘但终究是明显的效果。他的创造性活动的生涯说到底往往也只是一个主人公在完全不同的时间和个人条件下的复活；而且这种复活的方式也完全不同——不妨称之为幼稚的方式。摹仿者歌德在经历了维特和维廉·麦斯特阶段以及《浮士德》和《西东合集》的老年阶段之后，仍然能形成和神秘地塑造一个艺术家的生涯——塑造出一个微笑的，孩子气的，具有深刻认识的艺术生涯；这种过程是在无意识中完成的，是在游戏中完成的，也就是以艺术家的方式完成的。

新人和前驱关系的每一起作用的方面在这节文字中都已经包括无遗，但是却没有写进那最重要的一点——那无法回避的忧郁，使“误解”成为不可避免的焦虑。曼从歌德的“方向转变”乃是深刻而反讽式地否认任何“方向转变”的必然性。他对歌德的误译是不折不扣地为了将他本人的滑稽摹仿的天才和他独有的可爱的反讽读进他的前驱。在他塑造的“教育”——他的《约瑟夫和他的兄弟们》——的伟大努力中，他给我们留下了难忘的塔玛尔(Tamar)的形象。塔玛尔为了一种理想而爱上犹大，并且为了追求这一理想而将他的儿子杀死在腹中。曼写道：“这是第一次出现的一种新的爱情基础：从思想而不是从肉体而来的爱。人们不妨将这种爱称之为超凡的爱。”塔玛尔在故事里出现得较晚，但却非常自信能够占据故事的中心位置，能够迫使这个故事就范于她。曼也许只是部份地体会到（虽然他是一个伟大的冷嘲讽刺家）在某种意义上塔玛尔代表着曼本人——代表着每一个强烈地感到时间之不公平的作家（因为时间没有给他以任何优先权）。在曼笔下，塔玛尔本能地懂得：一次结合的意义仅仅在于另外一次结合——就象曼同样也懂得：记不住另外一部小说的人是写不出小说的。尼采坚持认为：“健忘是一切行动的属性。”他接着又引用了歌德的警句：行动的人是没有良心的。为此，尼采敢于接下来说：一个行动的人，一个真正的诗人，“也是没有知识的：他忘掉了大多数的事情，以便做一件事。他对他之前的事物持不公平的态度，他只承认一条法则——未来事物的法则。”我必须坚持指出：世界上没有比尼采的这条主张——一位极度害怕冷嘲的诗人的主张——更为高尚而自欺地虚伪。下面的嘲讽出现在那篇论历史的文章中一段辛辣而可怕的章节

里。这里，尼采猛烈地抨击了黑格尔的历史哲学：

> 认为一个人是世界上的迟来者的信念无论如何总是有害的，是令人沮丧的。但是，当命运的车轮转过整整一圈，当这种信念把我们的迟来者拔高到作为过去的一切创造活动的真正意义和目标的神圣位置上时，这时，它一定会显得可怕而且具有很大的破坏力。而这个迟来者的意识的痛苦则被树立为世界历史之完美。

且不要去管尼采的这一嘲讽是针对黑格尔的。它的真正的目标乃是尼采自己心中的“影响的焦虑”。李敦伯格聪明地告诉我们：“我相信一个人不仅仅喜爱体现在他人身上的自己，他也厌恶他人身上的自己。”对影响持否定态度的伟人们——德国的歌德、尼采和曼，美国的爱默生和索罗，英国的布莱克和劳伦斯，法国的帕斯卡、卢梭和雨果——这些占据着中心地位的人物本身就是滋生出“影响的焦虑”的广阔的田野，正如对“影响的焦虑”持肯定态度的伟人们一样——如英国的撒缪尔·约翰逊一直到柯勒律治和罗斯金，以及所有上述四国的最近几代的强者诗人们。

蒙田要求我们在自身的内部作探索，学会“我们个人的愿望的产生和滋养在很大程度上是以他人为代价的”。蒙田是一位甚至比约翰逊还要更伟大的“诗的影响”的现实主义者——至少在弗洛伊德出现之前是如此。蒙田（遵循亚里士多德）告诉我们：荷马是第一位也是最后一位诗人。有时候，人们在读帕斯卡的著作时会感到他很害怕蒙田既是第一位又是最后一位真正的道德家。帕斯卡气急败坏地叫嚷：“我是在我自身而不是在蒙田身上



发现了我在他身上见到的一切。"要是我们查阅一下一部帕斯卡文集的好版本，我们就会觉得这句话之可笑。研究一下其中盈篇累牍的"平行章节"，我们就会发现，其中引用他人材料之广泛简直到了导致剽窃丑闻的地步。帕斯卡身穿前驱蒙田的外衣而企图反驳蒙田，很象马修·阿诺德在嘲笑济慈的同时写下了《吉卜赛学者》和《酒神杖》——无论其用词、语气和激发感官美的节奏都剽窃自济慈那些伟大的颂诗。

基尔凯郭尔在《恐惧和战栗》中以庄严而荒诞的启示录式自信宣称："愿意工作的人将生下他自己的父亲。"我亦感到尼采的格言具有超越就事论事的正确性："当一个人缺少好的父亲时，就必须创造出一个来。"我想，我们——不管你是不是诗人——都深受"影响的焦虑"之害。我们一定要在它的根源里找到我们自身的位置，在弗洛伊德以其辉煌而技穷的智慧称之为"家庭罗曼史"的致命泥淖中找到自己的位置。但是，在我们踏上这块不祥而又迷人的领域前，我想先停下来研究一下"焦虑"这个概念，以取得读者必要的承认。

在为"焦虑"下定义时，弗洛伊德谈到过"angst vor etwas（某事之前的焦虑）"。某事前的焦虑，很清楚，是一种期待，譬如欲望。我们可以说，焦虑和欲望构成了新人——或刚刚起步的诗人——的二律背反。"影响的焦虑"是期待自己被淹没时产生的焦虑。拉康认为，欲望只不过是一种转喻，而欲望的对立面——期待的焦虑——也可能仅仅是一种转喻。象惧怕洪水一样惧怕前驱的新人实际上把某一重要的部分当做了整体，而这个"整体"乃是构成其创造性焦虑的一切，是每一个诗人内心的幽灵似的阻塞剂。但是尽管如此，这种转喻是难以回避的。一个好的读者也许会被欲望淹死；但是，一个诗人假如被淹死了，那

他就沦为仅仅是一个读者。

在我们这个时代，缺乏自我判断力的对焦虑的描述变得越来越有市场了，深受消费者欢迎。在我看来，本世纪内只有一种对焦虑的分析才对古典道德家和浪漫主义思辩家留下的遗产增加了一些价值——这无疑是弗洛伊德的贡献。首先，弗洛伊德提醒我们：焦虑是某种可以感觉得到的东西；但是，那是一种不同于悲伤、哀痛或单纯的精神紧张的不愉快状态。弗洛伊德认为，焦虑乃是不愉快状态加上通过固定通道的外输出或宣泄现象。这种宣泄现象减轻了构成焦虑之基础的"兴奋的亢进"。首要的兴奋亢进也许是"出生创伤"，这本身就是对于我们的第一次危险情景的反应。弗洛伊德使用了"危险"这个字眼来提醒我们普遍感觉到的对于被统治的恐惧心理。他提醒我们：大自然正用我们的躯体象牢笼一样把我们禁锢着，我们正处于某种重压之下。虽然弗洛伊德反驳了兰克认为"出生创伤"无生物学上依据的观点，但他还是为他称为"婴儿具有的某种先天的焦虑倾向"而不安。与母亲的分离——类似于后来对阉割的焦虑——引起了一种因为满足不了"需要"而产生的增压。在这里，"需要"对于自卫机制是异常重要的。因此，"分离"的焦虑乃是一种对于"被排斥"的焦虑，很快就会跟对"死亡"的焦虑汇成一体，亦即跟自我对超我的恐惧汇成一体。这一分析使弗洛伊德接近了他对强制性神经官能症所下的定义——对超我之恐惧。也使得我们更有信心去探索同样是强制性的诗人的忧郁症——即对影响的焦虑。

当一位诗人经历了到达诗人地位的成长过程后，他对任何可能会结束其诗人地位的危险都将感到焦虑。对影响的焦虑是非常可怕的，因为它是一种分离的焦虑，同时又是一种强制式神

经官能症的开始。这种神经官能症也可以称为对人格化的超我——死亡——的恐惧。同样，我们可以揣测，诗歌可以被看作一架电机，正在对着"影响的焦虑"的亢进释注能量。批评家们经常告诉我们：诗歌一定要给人以快感。然而，无论怎样强调坚持整个诗歌传统，特别是浪漫主义的诗歌传统，诗歌却并非源于"快感"，而是源于危险情景中的"不愉快"。这种危险的情景是一种焦虑的情景，其中"影响的焦虑"占据了很大一个部分。

有什么能够证明这种人的诞生与诗的诞生的相似性的激进呢？有什么可以证明这种生物学的焦虑和创作上的焦虑的类比呢？要作出关于这种激进类比的合理性的论证，我们必须进入荫蔽的超凡脱俗的领域中去，去领略原始的忧愁——在那里，艺术诞生于萨满术士式的迷醉状态，诞生于我们人类对死亡的永恒的悲忧和恐惧。由于我的兴趣是一个求实的批评家的兴趣，我的目的在于寻求一种更新鲜而且更加切实可行的阅读方法，因此我感到这种追根溯源的研究是不可避免的——尽管是枯燥无味的。使得互相竞争的诗篇既联系在一起又彼此分开的，乃是一种对偶式关系，这种关系首先来自诗歌中的原生因素。但遗憾的是，这种原生因素乃是预言能力——也就是竭尽全力向自己预报危险的能力，不管这种危险来自自然，来自神祇，来自他人，或确确实实地来自自我本身。我必须加上一句：对一位诗人身上的诗人来说，这些危险也来自其它的诗篇。

关于诗歌的起源，可谓众说纷纭。其中，最使我信服而又最使我厌恶的是维柯的学说；当然我厌恶它是因为我醉心于浪漫主义的预言式的人文主义。因此我只能将这种厌恶放在一边。然而，令人惊奇的是，爱默生这位浪漫主义预言式人文主义的美国始祖在论及诗歌起源时也采取了维柯式的态度。这对我不啻

是一种鼓舞。奥巴赫(Auerbach)说过：对于维柯来说，不存在没有创造性的知识。奥巴赫把维柯笔下的原始人描绘成诱人的“初始的孤独的游牧民，生活在洪荒的乱交时代，生活在神秘的——而且正因为其神秘，所以也是可怖的——一片混沌之中。他们不具备推理的能力，他们有的只是文明人难以想象出的异常强大的感觉力和想象力。”为了治理他们自己的生活，维柯笔下的原始人创造了一套宗教仪式性的魔术，这就是维柯所谓的“严峻的诗篇”。这些原始人——这些想象力的巨人——就是诗人；他们在仪式中表现出的智慧就是我们仍在孜孜以求的“诗性的智慧”。但是，(虽然维柯对此并不感到焦虑)这种智慧——这种魔术般的形式主义——必然是残酷的，是利已主义的。创造出诗歌的巨人的形象乃是人类学中和方士、巫师和萨满术士相对应的人物；他们的职业就是生存下去以及教会他人如何生存。对维柯来说，诗性智慧是建立在预言力的基础上的；而“歌唱”的本义从词源角度上说也就是预言。诗性的思维是预期叙述式的思维，在“记忆”的名义下召来的缪斯是受请求来帮助诗人记住“未来”的。萨满巫师们在他们那可怕的整个入教仪式里返回到原始的混沌状态。他们的目的是追求创新的可能性。但是，在非原始社会状态下，这种返回混沌的情况是非常罕见的。从古希腊的俄耳甫斯神秘教一直到当代的诗人，他们都生活在耻文化中。在这种耻文化里，维柯所说的诗性智慧的巫术形式主义必然是无法接受的。安庇多克勒斯也许是历史上的最后一位直接承认预言力的诗人；换句话说，他通过卓有成效地实施预言术而把自己修炼成了一位神衹。跟他的这种自我标榜相比较，则但丁、密尔顿和歌德这样的强者诗人似乎已经被“影响的焦虑”折磨得精疲力尽了；虽然当我们把他们跟主要的浪漫主义诗人和

现代派们相比，他们又奇迹般地显得似乎已经摆脱了“影响的焦虑”。

柯修斯(Curtius)在其著名的关于缪斯的描写中，认为她们无论在历史的贬值、替代以及连贯性诸方面都是一个令人困惑的难题；而且发现她们的意义——即使对古希腊人——也是“模糊的”。但是，维柯却非常准确地指出了缪斯对他的“诗性”这一概念所起的作用：

> 把诗人称作“预言神性”(divine)，这无论从这个词的词源意义“预见者”(diviner)或“预卜”和“预言”的意义上，均是正确的。诗人的学问被称为“缪斯”；荷马把“缪斯”定义为对善和恶的知识，也就是预言能力……由此可见，缪斯一开始应该是一门根据前兆而进行预言的学问……主管天文学的缪斯神尤莱尼亚的姓名源出于“ouranos”一词，意义是“天国”；因此，尤莱尼亚的意思也就是“研究上天的女人”，收集预兆……她和其他缪斯都被认为是天王朱庇特的女儿(因为宗教产生了所有的人文艺术；其中，阿波罗被认为主要是掌握预言的神，因此是一个神祇领袖)。她们的“歌唱”(sing)是拉丁文动词 camere 和 cantare 意义上的“歌唱”——即“预言”。

我承认这些话(我从维柯的几段文字中摘录出并汇集而成)对于研究任何诗人和诗歌都有着不吉的含义。诗人由于焦虑而要求缪斯来帮助作出预言：既预告也尽量地延缓诗人自身的死亡——作为一个诗人的死亡，以及(也许是第二位的)作为一个人的死亡。不论是什么样的耻文化，生活在其中的诗人都无法

把自己引入一个新鲜的混沌世界。他被迫承认自己在创世方面已经失去了优先权。换句话说，他必须同时也承认自己在预言力方面也遭到了失败；这是能够预示最终灭亡的许多细小的死亡中的第一次。他的话不再纯粹是他一个人说的话，他的缪斯在他之前已经和不少人勾搭过了。在诗歌的历史中，他是迟来者，而她缪斯却一直占据着中心地位。他完全有理由认为：他即将遭到的灾难只是她悲伤连祷文中的又一个章节罢了。他对她的一片忠诚算得了什么？他迷恋她的时间越长，他就越显得渺小——显得似乎只能用筋疲力尽的努力才能证明自己是一位男子汉。诗人感到自己是出于对预言力的渴望才爱上了缪斯，而且这种爱将能保证他有充分的时间来满足他对预言力的渴望。然而，他的这种唯一的心愿只是一片乡愁——向往着获得一所和他的精神一样大的归宿而已。由是，他根本就不爱缪斯。布莱克在《思想旅行家》(The Mental Traveller)里为我们描写了诗人和缪斯之间的爱到底是怎么一回事。再进一步：诗人那真实的乡愁在这种爱中又占据什么样的地位呢？他的错误在于去追求潜在的双亲意识——缪斯从来就不是他的母亲，前驱诗人也不是他的父亲。他的母亲是他关于自己的“升华”的想象中的精神或概念，而他的父亲的诞生则要等到他本人找到他自己的主要的新人；这位新人将会逆序地通过缪斯而生下他，那时候——只有那时候——缪斯才最终成了他的母亲。这中间可说是重重叠叠的幻想——就象济慈的缪斯蒙尼塔(Moneta)使他确信：地球上本来不应该有这些苦难，不该有这种由家庭罗曼史强加于诗歌传统的折磨。但是，这些负担照样存在。尼采是活力论(Vitalism)的预言者，他对滥用历史痛恨之极。他走的第一步就是大声疾呼：“我不是要求你在‘植物’和‘鬼魂’中间作出一个选择

吗?"每一位强者诗人都回答:"我一定要既当植物又当鬼魂。"

也许我们现在可以归纳一下:年轻诗人爱上的是缪斯身上的他的自身,他害怕的是缪斯会讨厌他身上的缪斯的自身。新人无法知道他乃是笛卡儿的广延性的一个病人,一个恐惧地发觉自己处于无可救药的连续性中的年轻人。等到有朝一日他成为一位强者诗人时,他就懂得了这种进退两难的维谷境地,他就会寻求将他的前驱的诗作修改得一塌糊涂——成为后来者诗人的作品,以此来驱除由于忘恩负义而必然产生的耻心理;最后再将这样一种结果和前驱者的形象混淆起来。

弗洛伊德明确区分了家庭罗曼史的两个后期阶段:在其中一个阶段,孩子相信他自己是一个被暗中偷换后留下的丑孩子;在另一阶段,他则相信他的母亲有许多替代他父亲的情人。在这儿,一个个幻想之间的思想运动暗示着还原:源于更高级的概念和受挫的命运让位于性欲退化的意象。布莱克坚持认为"蒂扎"或"必然性"仅仅是他的可朽部分的母亲。他从这一点出发找到了一种明辨秋毫的辩证法,从而摆脱了家庭罗曼史的干扰。但是,大多数诗人——与大多数的普通人一样——当他们努力以最有利于他们的方法去肯定他们与前驱和缪斯的关系时,他们总要忍受这种或那种形式的家庭罗曼史的折磨。强者诗人——象黑格尔式的伟人——既是诗史上的英雄,又身受诗史之害。随着历史的推进,这种受害情况亦日趋严重;因为当诗歌最具有抒情风格,最具有主观性和直接从人的个性中迸发出来的时候,"影响的焦虑"亦达到最强烈的程度。根据黑格尔的观点,一首诗只是某一种宗教意识的前奏;而在一首高级的抒情诗里,精神和感官的感受被分离得如此遥远,使得艺术简直要被溶化到宗教里去。

但是，处于全盛探索期的强者诗人是谁也不可能（作为一个诗人）接受黑格尔这种观点的。历史也不会因为他是受害者而在所有的人中特别给他以安慰。

如果他自己并不想当受害者，那末强者诗人必须从他的前驱们手中“拯救”出可爱的缪斯。当然，他过高地估计了缪斯，把她看成超群绝伦，无可替代。否则，他又怎么能有把握肯定“他”自己也是举世无双而无人能替代得了呢？弗洛伊德对此淡淡地作过评论：“无意识中对某种不可替代事物的强烈欲望经常在事实上化为一个无穷尽的系列。”这种模式在大多数诗人——甚至也许每一位沾染上可诅咒的想象力的后浪漫主义的男男女女——的爱情生活中占着上风。弗洛伊德又说：“一个在意识中以两个对立面出现的东西在无意识中往往是一个统一的整体。”当我们进入“对偶意义”这个深渊时，我们还须要回过头来再读一下弗洛伊德的这一评论。在诗人想象力的完整性里，缪斯既是母亲，又是婊子；因为我们大多数人出于固有的自我中心利益而编织出来的最大幻想物就是家庭罗曼史——这是甚至不大具有诗性的人也在不断编写的唯一的诗篇。但是，为了理解诗人同他的前驱和缪斯之间的困难关系乃是这种通病的极端形式，我们有必要重温一下弗洛伊德最谨慎地说的一段话。因此，我只好引用这一长段体现出他的最隐晦的智慧的文字：

当一个孩子听说他的生命得之于他的父母，听说他的母亲赋予了他以生命，这时候，他内心的柔情随即与对长大成人获得独立自主的渴望混合在一起。于是，在他心里形成了一种想报答父母给他的这一礼物的愿望，并且希望用大致相同价值的礼物来作报答。这个男孩似乎在反抗地说：“我

不想从父亲那里得到任何东西，我欠他的一切都要偿还。”为此，他编织了一个在危险的情景下救出父亲的幻景——从此了却欠他父亲的债。这种幻想也很普遍地被移置到皇帝、国王以及别的大人物身上。经过这么一番移置，幻景进入了意识，甚至还为诗人们所采用。仅就应用在父亲身上而言，在“援救”这个幻景里，反抗远远超过了其中的柔情。后者一般都是对待母亲的。母亲赋予孩子以生命，这样一件特殊的礼物通常是无法用等值物来报偿的。于是，通过意义上的轻微的转换——这在无意识中是最轻而易举的，就象意识概念中各种具有不同感情色彩的意义往往会互相混合——“援救”母亲获得了与给她一个孩子或为她制作一个孩子同等的意蕴——当然，这孩子得跟他自己差不多，包括所有这些方面：本能、爱抚、感恩、感觉、反抗、自信以及自立。所有这些都能在“当他自己的父亲”这个愿望中得到满足。

如果把这种模式作为诗人之间的家庭罗曼史模式，那就必须作一些改变，不要把重点放在男性生殖器崇拜式的父亲身份上，而要多强调一下“优先权”。因为诗人们所经营的商品——他们的权威，他们的财产——都有赖于优先权。他们拥有的是——他们就是——他们在命名中首先生成的。实际上，他们都遵循着瓦莱里(Valéry)的直觉——他坚信人通过抽象来编织作品，而抽象乃是把已经制作出来的东西从宇宙中抽出来，从时间中抽出来，从而使这件东西可以被称为他自己的使之成为一块不允许任何逾越的禁地。启蒙运动后的一切探索的罗曼史——亦即各种各样的浪漫主义流派——都是向“重新诞生自己的自我”

这一目标的探索，都是为了成为自己的"伟大的原型"的探索。我们前进在以编织作品而粹取自我的道路上。但是，在布匹已被编就的地方，我们会继续走下去把它重新拆开。令人惊叹的是：在艺术中，这种探索较之生活中的探索更加缥缈。在我们的生活里，我们越是追求本真之我(identity)，它反而离我们越来越远。但是，我们并不因此而误认为本真之我是不可企及的。杰弗里·哈特曼指出：在一首诗里，对本真之我的追求往往是某种程度上的骗局；因为这种追求往往流于一种形式上的手段。这也是作者的苦恼之一，是"影响"如此根深蒂固地成为强者诗人的焦虑的原因之一。它迫使他在自己的作品里体现出本来并非必要的倾向和偏见。世界上没有人愿意看到自己的内心斗争只是一种人工技巧，但是诗人在写诗时却不得不把各种反对"影响"的说法看作是寻求本真之我的一种仪式化了的探索。诱拐者能不能对缪斯说："夫人，我的艺术的形式要求我不得不行骗吗？"

我们作为读者而感到的悲伤是不可能和诗人感到的窘迫境地完全一致的。直到今天还没有一位批评家对优先权作出过公正而体面的论断。当我鼓励批评走日益"对偶式"的道路时，我只是鼓励批评在已经选定的道路上走得更远一点。在和诗人的关系上，我们并不是和死者角逐的新人。我们更象向亡魂问卦的巫师，竖着耳朵想听听死者的歌唱。这些强大的死者就是我们的塞壬女妖，不过她们的歌唱并非为了阉割我们。当我们聆听她们的歌声时，我们有必要记住塞壬们自己的悲哀。她们内心的焦虑引起了别人的焦虑——虽然并没有使我们自己也感到焦虑。

我使用"对偶式"(antithetical)一词是取其修辞学上的意义：用平衡对仗的结构、短语或词语把相对的意义并置在一起。

叶芝追随尼采之后尘，用“对偶式”这个词来描写这样一种人——寻求自身之对立面的探索者。而弗洛伊德则使用这个术语来解释初始词的对立意义：

……梦境对否定的忽略和用相同的表现手段表达对立意义的奇怪倾向……这种梦境的习惯……与我们已知的最古老语言的某种特性完全吻合。……在这些组合词里，互相矛盾的概念被相当有意识地结合在一起，不是为了通过对立概念的结合而表达其中一个概念的意义——单单一个概念也足以表示同样的意义了。……在梦境的这个特性……和那个特性的一致性中，我们也许能看到对我们关于梦境的思维—表达的倒退性和古风性之假定的确证。……

我们不能认为诗歌是一种强迫型神经官能症。但是新人和前驱之前的终身关系却可能是某种强迫型的神经官能症。强迫型神经官能症的特征是一种强烈的双重情感。从这种双重情感中派生出一种挽救和赎罪的模式；而这种挽救赎罪模式在诗的误读过程中又成了一种制约着强者诗人生命循环的各个阶段之连接的“准仪式”。安格斯·弗莱契是一位活力超群的寓体家，他一针见血地指出：诗人的禁忌语就是弗洛伊德所谓的“对偶式初始词汇”。弗莱契在其研究斯宾塞的著作中指出，浪漫主义探索者的特征是寻求“一个思想的空间，一个所指的真空；然后用他自己的思想观点来充满这个空间和真空。”当探索者发现所有的空间已经被他的前驱的思想占据完了的时候，他只能依靠禁忌语，其目的就是为他自己廓清一块思想空间。正是这种禁忌语，正是这种对前驱的初始词汇的对偶式使用，将为一种对偶式

批评奠定基础。

作为研究"诗的影响"的学者，让我们现在进而研究"苔瑟拉"现象或联系环节——一种不同的且更为微妙的修正比。在"苔瑟拉"中，迟来的诗人提供出其想象力告诉他能使原来"被截短了的"前驱诗歌和前驱诗人得以完整所需要的东西。这种"完成"的误读程度不逊于一种修正式转向。"苔瑟拉"一词是我从心理分析学家雅克·拉康那里借用的——拉康本人与弗洛伊德之间的修正式关系即堪称"苔瑟拉"现象的一个典型。在他的《罗马论》(1953年)中，拉康引用了马拉美的一句话。这句话"把语言的日常用途比作一枚其正反面的图案已被磨损不清的硬币之交换，人们'默默无声'地传递着这枚硬币。"把这一观点应用到分析性主题的话语(不管还原到何种程度)时，拉康说道："这个隐喻足以使我们记起，即使是几乎完全磨光了的'语词'(逻各斯)也还保持着其作为一种'苔瑟拉'的价值。"拉康的译者安东尼·威尔登评论道，"这是暗指'苔瑟拉'作为承认持有者之身分的标记——或'口令'——的功能。在早期神秘宗教里，'苔瑟拉'的意义是一块陶瓷片被打碎成可以吻合的两半块碎片，交给新入教的人作为信物。"作为这一意义上的一个"续完环节"，"苔瑟拉"代表着任何一位迟来者诗人的一种努力——努力使他自己相信(也使我们相信)：如果不把前驱的语词看作新人新完成或扩充的语词而进行补救的话，前驱的语词就会被磨平掉。

史蒂文斯在他的诗里大量使用"苔瑟拉"，因为"对偶式续完"构成了他与美国浪漫主义前驱者们之间的核心关系。在《沉睡者》定稿的结尾处，惠特曼是这样把黑夜和母亲同一的：

我也从黑夜中来，

我只是离开一会儿。啊！黑夜，但我又回到了你的身旁，我爱着你。
我为什么要害怕把自己托付于你？
我并不害怕，你一直在抚育我健康成长，
我喜欢内容丰富熙熙攘攘的白昼，但我不会遗弃我在其怀抱里睡了这么久的她；
我不知道我如何从你那里诞生，我不知道我和你一起走向何方，但我知道我来得顺利，我也将走得顺利。
我在黑夜里只会停留片刻，我会准时起床，
我会按时度过白昼。啊！我的母亲，我会准时回到你的怀抱。

对于惠特曼的这首诗，史蒂文斯用对偶式的方法将其续完。史蒂文斯的诗名为《石棺中的猫头鹰》——一首为友人亨利·丘吉撰写的挽歌。对于这首诗，最好把它读作是对《沉睡者》的大幅度的"苔瑟拉"修正。惠特曼把黑夜和母亲跟人的善终同一；而史蒂文斯则在人的善终跟更广泛意义上的母亲幻象之间建立起同一性，而与"黑夜"的意象相对立，因为她包含了所有能记忆得起的变化的证据——我们在白昼见到的事物——虽然她已把见到的一切转化成了知识：

她用发现将人们紧紧抱住，

就象速度之发现，就象见不到的变化
发现已发生的变化，
就象以往的存在不再是目前的存在。

这不是她的目光，这是她拥有的知识。
她是知的自我，一个内在的东西，
远比外貌更要微妙；虽然她走动时

散发出一种悲惨的光辉，无法假装的悲惨的光辉，
她拥有的知识给这光辉注满激情，
闪烁在湮没的边缘。

啊！散发呀；啊！没有衣袖地奔放，
向外运动，精神焕发，红红地消失在
视野之外，消失在她最后一句话后的一片寂静中。

看来一点不错，英国诗人从他们的前驱那里开始转向，而美国诗人宁愿下功夫去“续完”他们的父辈。英国人是更真实意义上的相互修正者，但我们（或至少我们大多数爱默生之后的诗人）往往倾向于把我们的父辈看得缺乏胆识。不过，对于前驱者而言，这两种修正比都是缩削性的。我认为，将给我们的实用批评——无休止地探索着的“怎么读”这个问题——提供最开阔的线索的正是这种对前驱的“缩削”。

我所谓的“缩削”(reductiveness)指的是一种误读，一种激进的误译。它使得前驱看上去是一种过度的理想主义者。这种“缩削”的范例不胜枚举。仅以现代英语诗人中的最强者为例，就有叶芝之论布莱克和雪莱，史蒂文斯之论自柯勒律治直到惠特曼的一切浪漫主义诗人，亦见诸于劳伦斯对哈代和惠特曼的评论。而使我吃惊的是发现，只要有新人在对前驱的作品进行评

价，就能看到这种缩削模式——从浪漫主义高潮期开始直到现代，而不仅限于史蒂文斯和其他现代派诗人的后期诗作。雪莱是一位怀疑论者，亦带有幻想唯物主义的色彩；而雪莱的新人勃朗宁则是形而上学唯心论的狂热信徒。但是，勃朗宁对雪莱采取了缩削态度，坚持要"改正"他诗人父亲过度的形而上学唯心论。当诗人在时间上向下转向时，他们欺骗自己去相信他们比前驱要更讲究实际。这似乎有点类似那样一种荒谬的批评观点——认为每一代新诗人总比前一辈诗人更接近一般人使用的日常语言。把诗的影响作为一种焦虑来研究，作为救赎式误读来研究，这样的研究应会有助于我们摆脱那些更为荒谬的文学伪史的神话（或老掉牙的废话）。

这已经不错了，但我还要为误读研究提出更为积极的用途，——把它看作一种与目前风行的一切主要流派相对立的对偶式实用批评。卢梭说过，没有他人的帮助谁也无法全部享受自己的个性。一种对偶式批评必须以此认识为基石，因为它是每一位强者诗人追求隐喻的最大动力。马尔罗说过："每一个创造都是一个答复"。我对此的理解是：这是一种列昂纳多式的强烈的自信——他敢于宣称："不能超过老师的人不是一个好的学生。"然而，时光已给这样的自信心投下了阴影。我们必须认识到，艺术已被更伟大的艺术威胁得何其长久，何其深刻；我们当代的诗人迟入这一幕已经何其久矣！——我们必须以这样的认识为起点重新开始。

所有自称具有第一位重要性的批评流派不是在同义反复——诗就是诗，诗意味其自身——就是在还原——诗意味着某种自身并非是诗的东西。对偶式批评的出发点必须同时否定同义反复和还原。体现这一否定的理想说法是：一首诗的意义

只能是一首诗，不过是另一首诗——一首并非其本身的诗。且这首诗也不是完全任意选出的诗，它必须是出自一位不容置疑的前驱之手的任何一首核心诗，哪怕这位新人从来没有读过这首“核心诗”。在这里，考证研究是完全派不上用场的。我们的研究对象是初始词汇。但对偶意义和新人的最佳误读很可能是对他从未读过的诗篇的意义和误读。

“是我而非我”乃是暗含前驱对新人之指责的矛盾修辞。比这一指责的口气略轻一些的是前驱的诗对后人诗的指责：“似我而又不似我。”一个新人要是无法摆脱这种双重桎梏，他就会发展成诗人式的精神分裂症患者。格里高利·巴特逊(Gregory Bateson)学派的人类交际语用学者们说得好：对于这种双重桎梏，“必须以不服从而去服从；如果这是对自我或他者下的定义，那末，被定义者要成为这样的人，他必须不是这样的人；反之，如果他不想成为这样的人，他必须是这样的人。”处于这样的双重桎梏下的人会因为他的正确理解而受到惩罚。“这种似非而是的指令……完全破坏了选择本身，结果是什么也不能干了，引起了自我无限延展的系列振荡。”〔见 Watzlawick, Beavin 和 Jackson 合著的《人类交际语用学》〕。

至此，有一点应该是很清楚的了：我仅仅是在进行一种类比。但是，被我名之为新人的反常性的东西——他的修正行动“克里纳门”和“苔瑟拉”——正是使得这种双重桎梏成为一种类比而不是完全事实的因素。如果新人想避免被过份限制，他就必须放弃对其心目中价值最高的那些诗篇的正确理解。既然诗(就象梦一样)无论如何总是向后看的，是怀古的；既然前驱诗人永远不会被吸收而成为超我(对我们发号施令的他者)的一部分，而只能成为“伊底”本我的一部分；那么，新人之“误译”乃是

“顺理成章”之事。甚至梦本身也是一种信息或一种翻译，因而也是一种交流。但是，诗歌是一种被故意扭曲了的思想交流，被兜底翻转的思想交流。它是对它的前驱者们的“误译”。虽然它花了九牛二虎之力，但是到头来总还是一个二元体，而不是一元体。不过，这个二元体乃是对单向交流的恐怖——亦即对与强大的死者展开激烈搏斗这一幻想中双重桎梏的恐怖——提出抗议的二元体。但是，当向下和向外运动着的诗的影响的堕落到达这一点时，诗人中最强有力者才是值得受到人们赞扬的。

我所说的“诗的影响”并不是指早期诗人把观念和意象传递给后来的诗人。诚然，这是“总在发生的事情”，并且这种观念和意象的传递是否引起了迟来诗人们的焦虑，确实是一个气质和环境的问题。对于考证迷和传记作家们，这些倒是不错的素材，但与我的关注甚少关联。观念和意象属于演绎，属于历史，并非为诗歌独有。但是，一个诗人的姿态，他的语词(word)，他的想象力的同一性，他的整个存在——所有这一切却必须为他所独有，而且永远为他所独有。否则，他就会死亡，作为诗人死亡，即使他已在诗的肉身中获得了第二次诞生。但是，他的这一基本姿态也是他的前驱者的基本姿态，就象每个人的基本特性也是他父亲的基本特性一样，无论其怎样千变万化，无论其怎样头尾颠倒。笛卡儿之后的意识和宇宙里，心灵和外部自然之间已不存在任何中间阶段，再幸运的气质和环境也无济于事了。对于诗人来说，斯芬克司之谜不仅仅是一个“初始情景”的谜，也不仅仅是一个人类起源的神秘，它也是一个更为阴森可怖的关于想象力之优先权的谜。一个诗人仅仅解出这个谜还是不够的，他还必须使他自己(以及他理想化了的读者)相信：没有他的介入，这个谜是无法编出来的。

尽管如此，我最终还得承认（因为我必须承认）：启蒙运动之后的最强者诗人是强有力的例外，因为这寥寥可数的几位（密尔顿、歌德、雨果）是与死者进行搏斗的现代诗人中最成功者。不过，这也许仅仅是我们形容这些最伟大者的词藻而已。比之于荷马、以赛亚、卢克莱修、但丁以及莎士比亚这些出现于那吞没了更伟大的意识模式的笛卡儿洪水之前的大人物，密尔顿、歌德和雨果又显得相形见绌了。基尔凯郭尔在献给亚伯拉罕的颂辞里最鲜明不过地道出了一位对于"诗之误读"的批评家背上的重负：

每个人都会被记住，但每个人的伟大程度是与其期望成正比的。有的人因期望可能之事而伟大；有的人由于期望永恒而伟大；但是，最伟大的人乃是那期望不可能之事的人。每个人都会被记住，但是，一个人的伟大程度是与他奋力企及之物的伟大程度成正比的。

基尔凯郭尔的话也许在这方面堪为定论，足以惩诫那些失了信仰的批评家。可是，将要涌现出的诗人中能有几位达得到这条伟大的训令的要求呢？谁能够承受这种沉重的光荣？当他出现的时候，我们又怎么能认出他呢？然而，让我们聆听基尔凯郭尔吧：

不愿劳动者不得食，只能受到欺哄，就象众神用一个虚无缥缈的形象代替爱人来欺哄俄耳甫斯：因为他太纤弱，缺乏勇气；因为他是一个弹三角琴的，而不是一个男子汉。这里，拥有亚伯拉罕为父亲或拥有十七位祖先都是无济于事

的——不愿劳动者必须注意一下关于以色列处女们的那段话；因为他只能生出一阵清风，而愿意工作的人却会生出他的父亲来。

但在这里，基尔凯郭尔的父亲乃是超然不可思议的强者诗人以赛亚。而我引述的文本在基尔凯郭尔追求慰藉的地方就支离破碎了。也许，最终的结论终究还是影响的焦虑，还是以赛亚关于前驱们重回世界的预言。下面这段话并没有使得基尔凯郭尔感到焦虑，但却会使诗人们感到沮丧：

就象一位临近产期的孕妇，在阵痛中痛苦地哭喊，我们就这样在您的面前，啊！上帝。

我们一直怀着胎儿，我们一直经受着痛苦，我们仿佛只生下了一阵清风；我们没有在大地中掘出任何东西，世界上的居民们也并没有堕落。

您的死去的人们将复活，他们将和我的尸体一起站起来。醒来吧！歌唱吧！居住在尘土中的人们：因为你的雨露就象草上的露珠，而大地将会抛却死者。

第　三　章

“克诺西斯”或：重复和不连续

倘若那年轻人相信重复，他还有什么做不成？他本可以悟出何等深刻的真谛！

基尔凯郭尔

每当我们想起我们那种屈从于执拗的行动模式的内在倾向时，我们就会产生一种unheimlich的感觉——即“不可思议的”“不自在”感。一个人内心魔鬼的那一面支配着快乐原则，屈从于一种“重复强制”。一个男人和一个女人相遇了，几乎没有交谈什么，使缔结了一份相互伤害感情的契约；重新排演一次他们以前一起了解的内容——而实际上根本没有什么“以前”。弗洛伊德（这里所说的“不自在”乃是他的洞见）认为：“每一种情感影响——无论是什么性质的影响——总要被压抑转化成病态的焦虑。”在各类焦虑中，弗洛伊德发现了一类“不可思议”的焦虑。在这种病例中，“焦虑可被证明来自某种重复出现的被压抑物。”但是，弗洛伊德又说，这种“不自在”也可以被视作“自在”，“因为这种不可思议事实上并没有什么新奇和陌生之处，它是心灵中早已有之的某种熟悉而陈旧的东西；仅仅由于压抑过程才使它变得陌生了。”

我将“影响的焦虑”的这种特例称作一种类型的“不可思议之物”。一个男人对被阉割的无意识恐惧在他的眼睛里表现为一种明显的病症；一个诗人对于“不再成为诗人”的惧怕也会经常地体现为一种视觉病症。要么他看得过分清楚，被强制着把一切观察得异常清晰透彻，似乎他的眼睛为了夺得统治全身的地位而使躯体的其它器官都相形见绌，使得世界也黯然失色；要么

他的眼睛蒙上了一层迷雾；而他则必须透过这一层使一切都显得陌生的迷雾再看到世界。前一种情况下，看到的是支离破碎和扭曲了的对象；而在第二种情况下，至多也只是看见了一团明亮的云雾。

批评家们在内心深处是悄悄地偏爱着连续性的。但是，一辈子只跟连续性生活在一起的人是不可能成为诗人的。诗人的上帝不是生活在重复节奏里的阿波罗，而是秃顶的侏儒"埃勒"（即"谬误"）。"埃勒"居住在一个山洞的深处，只能不定期地溜出来，在昏暗的月色下尽情地享受那些强有力的死者。"埃勒"的小弟兄们——"转向"和"续完"是从来不进他的山洞的，但却还隐隐约约记得：这个洞府曾是他们诞生的地方。他们的生活有一半是忧心忡忡的，担忧着终有一天他们会回到这个山洞里找到他们长眠的归宿。与此同时，他们也同样偏爱连续性，因为只有在连续性中才有着他们的活动空间。除了濒于绝望的诗人之外，只有理想的或真正普通的读者才会喜爱不连续性——而这样的读者至今尚未诞生。

诗的误读从历史的角度看是一种健康状态，而就个人而言则是违背连续性的罪过。它违背了唯此唯大的唯一权威——一种由于首先为某物命过名而形成的财产权或优先权。就象政治是一种财产一样，诗歌也是一种财产。赫尔墨斯上了年纪，变成一个秃顶侏儒，自称"埃勒"（谬误），开创了商业。诗人之间的关系既不是商业活动，也不是盗窃，除非你能把家庭罗曼史设想为商业政治或象布莱克在《心灵旅行者》中描写过的那样把家庭罗曼史变成偷窃的辩证法。但是，家庭罗曼史中毫无欢悦可言的睿智是不大会容忍那些能使精神经济学家感到快活的微小实体的。这些微小实体只能是慷慨的小错误，而不是大的"埃勒"（谬

误）本身。我们可能碰到或者犯下的最大谬误乃是每一个新人的幻想曲：以足够程度的对偶进行探索，在生活中重新诞生出你自己。

黑夜给每一个沉思默想的人提供了明显的好处——一块适当的背景，就象人们实际上最不应该惧怕的"死亡"会以最恰当的方式成为强者诗人们的朋友。树叶变成了无声的呼喊，而真正的呼喊反而听不到了。连续性的起点时分是黎明，然而没有哪一个以诗人身份出现的诗人能够听得进尼采的伟大格言："试着象在早晨一样去生活。"作为诗人的新人必须尽量象在半夜时光那样地生活——悬止的夜半时分。因为，作为崭露头角的诗人，其第一感触就是"已被抛出去了"，向往向下抛出去了——而且恰恰是被那以对其领悟而发现了他并使他成为诗人的伟大光辉把他往外往下抛出去了。新人的第一个领域是一片汪洋，或在大洋之滨。而且他也明白他是通过一次堕落而来到水中的。他内在的本能会将他固持在水中，但对偶式冲动却会把他从水里拉出来送到陆地上，去探索他自己的姿态的火焰。

被我们称之为诗的大部分——当然是启蒙运动之后的——就是这种对火的追求；亦即对不连续性的追求。重复属于带水的海岸，而"谬误"只会降临那些超越了不连续性的人们——在虚空的旅途中步入那失重的令人恐惧的自由的人们。普罗米修斯主义——或对"诗的力量"的追求——徘徊在两个矛盾点之间：一方是被抛出性（即是重复），另一方是放纵（亦即宾斯旺杰所谓的Verstiegenheit，即"诗的疯狂"，也就是真正的"谬误"）。这其实仅仅是一种循环探索，它的唯一目的，它唯一能争取到的光荣乃是——而且必然是——失败。自从老一辈伟人以来，只有极少数人打破了这个循环而依然存活了下来，他们进入

了一种“逆崇高”，写出了踏踏实实的大地之诗。但是，这极少数人（密尔顿、歌德、雨果）乃是仅次于神的“准神”。我们当代的英语强者诗人英勇地走上与前辈已故诗人进行角逐的战场，但是他们的步伐迈得太小，难以跨入这第四阶段或大地之诗阶段。新人之多无以计数。少数人成功地进行了普罗米修斯式的探索；只有三、四个新人到达了不连续性诗歌的境界（如：哈代、叶芝、史蒂文斯），从中产生了空中的诗。

哪里有前驱的诗，就让我的诗在那里吧——这是每一位强者诗人的理性准则。因为，诗人父亲已经被吸收进了“伊底”，而不是被吸收进“超我”。有能耐的诗人站在前驱面前，就象艾克哈特（或爱默生）站在上帝面前。他不是被创造的一部分。他是灵魂的最精华部分——未被创造出来的物质。从概念上说，迟来者的中心问题必然是重复；被辩证地提高到再创造地位的“重复”乃是新人的入门之道，它使他不再感到恐惧，不再害怕自己仅仅是前驱的一个抄本或副本。

作为我们亲身经历中的各个意象（我们现在的感情无法与之争短长的占领我们心智的意象）的反复重现，“重复”是心理学家们正在英勇地与之厮杀的主要敌人之一。弗洛伊德认为：从根本上而言，“重复”是一种形式的强制。这种强制形式通过惰性、退化和内耗而还原成人的死亡本能。弗尼契尔，一位冷峻的弗洛伊德心理动力学的百科全书式人物，追随弗洛伊德，承认有一种旨在获取控制权的“积极”重复，同时也强调了“收回性”（undoing）重复——一种在弗洛伊德的想象中更要生动得多的神经官能创伤。弗尼契尔竭尽全力将“收回”跟别的自卫机制区别开来：

在反应的形成过程中，我们采取一种与原来的态度截

然矛盾的态度；在“收回”中，我们又前进了一步。这意味着做了一件积极的事情——事实上或巫术般地做了。这一件事与另一件事实上或想象中曾做过事正好相反……赎罪这个观念本身别无其它，就是对某种魔术般收回之可能性的信念。

这里所谓的强制仍然是重复的强制，但是把无意识意义推向了反面。在把一种概念与其原来的感情内容相割裂的过程里，“重复”同样还是决定性的因素。弗洛伊德所说的“超越快乐原则”乃是任何心理活动中的一块黑暗区域。而在诗歌这块必然引起快乐的领域里，这块区域就显得更加黑暗。“超越快乐原则”的主人公——一位十八个月大的玩着“福—达”(fort!—da!)游戏的男孩，通过将其母亲的失去与复归加以戏剧化而领悟到了他母亲之消失之真谛。将游戏冲动还原为重复强制是弗洛伊德的勇敢精神的一个体现。但是，弗洛伊德更超人的勇气在于他把一切重复冲动还原为一种退化性本能——一种其实用目标正在消失的本能。

拉康本人就是一位突出的超越者。他告诉我们：“正如重复强制表现的不过是移情经验的历史化时间性，死亡本能本质上表达的是主体之历史功能的界限。”由此可见，拉康把“福—达”游戏看作儿童语言想象力的人格化行为。在这一人格化行为中，主体性将其本身的退位和象征的产生相结合。“弗洛伊德以其天才的一闪向我们揭示的超自然行动使我们领悟到：欲望成为人性的时刻正是孩子降生到语言中的时候。”

拉康意义上的“这个界限”——即我们的死亡——体现为“在重复中颠倒地显现出的过去”。而笼罩着拉康的对弗洛伊德和

海德格尔思想的离奇的混合的乃是基尔凯郭尔式重复的巨大阴影；借用一句拉康的话就是“自我消耗的‘在’之枯竭”。跟一切其它心理分析学概念一样，弗洛伊德的重复也只能用二元论方法才能解释。因为弗洛伊德要求我们永远把明显的和潜在的内容区别开来。而对这种纯属浪漫主义反讽过分持辩证态度的基尔凯郭尔则制定了一种特殊的“重复”——其对诗的误读之反讽的接近程度超出了弗洛伊德式的“收回”或“分离”机制所能允许的范围。

基尔凯郭尔式的重复从来不“发生”，而是“向前的回忆”，就象上帝创造宇宙那样的迸然而出或跃然而出。

要是上帝本人从来没有愿意重复，那末这个世界也就永远不会诞生了。他将会遵循希望的轻松计划，或者回忆起所有的希望并将其保留在记忆之中。但是，他没有这样做，所以世界就继续存在。世界之所以继续存在就是为了这样一种事实——它是一种重复。

存在至此的生命现在生成了。基尔凯郭尔说过，重复的辩证法是“容易的”。但这只是他开的一个温和的玩笑。他对于重复的最精彩的玩笑也正是他的第一个玩笑，而在我看来也正是对于误读之辩证法的一个漂亮的入门介绍：

重复和回忆是同一种行动，只是方向相反而已。因为被回忆者存在至此，是一种向后的重复，而真正能称为“重复”者乃是向前的回忆。因此，如果重复是可能的，它将使人快乐，而回忆则使人不快——当然这必须是他给自己一

点时间生存，而不是在刚诞生下来时就立刻找一个借口企图悄悄地溜出人生，比如说，声称忘记了什么东西

这位“重复”理论家以牺牲柏拉图为代价而开玩笑。他提出了一种可能的但并非完美的爱，那就是唯一不会令人不愉快的爱——对重复的爱。完美的爱乃是一种在甚至曾经使你感到不愉快的地方也仍然爱的爱。但重复属于非完美的，亦即我们的天堂。强者诗人之所以能够生存下去是因为他的生活是一种不连续性——一种“收回性”和“分离性”的重复，但是，如果他不能保持生活中的“向前回忆”的连续性——迸发出令人耳目一新而又重复前驱之成就的连续性——那他就将不再是一位诗人。

现在让我们补充一下我们的观点：误读是对前驱之所作所为的一种行动上的差错（和理解上的差错）；不过，“差错”一词本身在这儿具有辩证意义。前驱的所作所为确实已经使新人陷入了向外和向下的重复行动。而且这种重复——新人很快就会懂得——必须既被收回而同时又被辩证地肯定。收回机制是很容易获得的，这跟别的心理自卫机制没有什么差别。但是，以向前的回忆所进行的重复过程却是不容易学会的。当新人召来缪斯帮助他记忆未来时，他实际上在请求她为“重复”助一臂之力。但是这种请求的意义很难说雷同于“孩子要求讲故事人再讲一遍原来的故事”那种意义。沙克特尔(Schachtel)在《变形》一书中提出：孩子听一则故事时，他的目的是为了依赖这则故事，就象我们依赖一首最心爱的诗——以便下次打开这本书时还会找到这几行诗句。客体的守恒性使我们有可能集中精力去进行探索。因此当沙克特尔乐观地批评弗洛伊德所坚持的孩子游戏中的重复强制的普遍性时，他依赖的就是这种对客体守恒性的信心。沙

克特尔的论点的核心是：他完全反对弗洛伊德关于思想起源的深刻的还原理论。弗洛伊德认为，思想的前驱总是，而且只是一种对需求的梦幻式的满足。在这种梦幻状态里，愿望的满足被取代了，自我向"伊底"索求比它所能得到的还要更多一些的自主。

因为自我是在同"伊底"的关系中，而不是在同吹毛求疵的"超我"的关系中，经历到了"被抛出"。"自我"心理学家们对弗洛伊德的修正也许是正确的，但从文学批评家的立场上看却并非如此。因为后者正确地坚持把创造性能力归结到一个区域（不管我们给它起个什么名称），这个区域已经把自我甩出圈外去面对整个"非我"世界，或——也许更好一点——去面对帕斯卡尔所谓的"我对之一无所知也不为其所知的无限广阔的空间"。"自我"在被抛到笛卡儿的无限的外部物质世界之后，感到了自身的孤寂。作为一种补偿，它寻求一种虚缈的自主，寻求某种能欺骗它而使它感到某种自由的东西：

> 使我们自由的乃是我们知道了：我们过去是什么，我们已经变成了什么，我们过去在什么地方，我们被抛到了什么地方，我们在冲向哪里，我们从什么地方被拯救了出来，什么是诞生，什么是再生。

汉斯·乔纳斯(Hans Jonas)指出：瓦伦丁的这一公式"并没有提供一种其内容能为知识提供基础的'现在'——这种知识经过观察足可以挡住那向前的突进."乔纳斯把诺斯替教式的"我们被抛到了何处"比作海德格尔所谓的"抛入"(Geworfenheit)和帕斯卡尔所谓的"被抛弃"(Cast out)。而每一位笛卡儿之后

的新人的处境则又进一步提供了一种新的比较——经常是不知不觉地充当着诺斯替派。也许，叶芝的可怕的伟大性归根结底还是来源于他的自觉的诺斯替教论，来源于他深深地领悟到了他作为诗人是何等地需要诺斯替教义。

当我们不再期待时，我们也许会得到报偿。济慈能写出那么动人的诗，正是因为他对他作为诗人而被人们要求做到的一切持有非常超然的态度，而同时又非常忠诚地做到了被要求做到的一切。但是，每一首诗——甚至完美无瑕如济慈的《秋颂》——都是一堆"误置物"。济慈，即使是济慈这样的大诗人，也必须是不连续性的预言者。对于这样的预言者，经验归根结底也不过是另一种形式的瘫痪。在诗人和他对于那未知的真正上帝的意象（或已经被治好了创伤又显得原本和纯粹的自我）之间，插进了他的前驱们——象许许多多诺斯替派的执事官。不久以前，我们的年轻人还是假冒的诺斯替派，他们信仰的是形成他们的真正"自我"的，为自然经验所无法玷污的本质上的纯洁。强者诗人必须信仰此类东西，且将永远为人文主义的伦理学所谴责。因为强者诗人必然是违悖俗世常理的人——在这里"必然"意味着似乎在感情上无法摆脱，似乎反映出一种强制性重复。"违悖常理"一词（perverse）的字面意义是"被转入错误道路"。但是，在与前驱们的关系方面，"转入正确道路"就意味着方向纹丝不转。由此可见，相对前驱者而言，任何偏见或偏向都不可避免地是悖乎常理的，除非所处的整个背景本身（如围绕诗人的文学正统）允许他成为"悖乎常理性"的化身，就象法国的波德莱尔—马拉美—瓦莱里一派是爱伦·坡的化身，或弗罗斯特是爱默生的化身。"转向"一词（swerve）来自盎格鲁—撒克逊语的 sweorfan，源意为"擦掉"，"锉下来"，或"涂光"。在常用语中的意义则是"偏

离"、"离开直线"、(从法律、义务和风俗习惯等)"避开"。

但是，强者诗人的想象力是不会把自己想象力看作悖乎常理的；它本身的倾向必然是健康的，是真正的优先权。正因为如此，才产生了"克里纳门"现象。其根本的思想依据就是认为前驱者由于不能转向而走上了歧路。这种"克里纳门"就是这样一点偏移，就是在当时当地偏移一个视角——不管是锐角还是钝角。然而，这样做确实是痛苦的——不仅仅对本人内心的喜爱来说是痛苦的。如果想象力这一天赋必须来自精神的悖理，那么现今的文学迷宫就是建立在我们最丰富的一切冲动的废墟之上。所以很明显，我们不应该直接以文学本身为基础而创立人文主义。而且"人文(humane letters)"这个说法本身就是一种矛盾修辞语。现实就是如此，而且必须如此。某一种人文主义可以建立在比我们迄今为止所达到的更为完整的文学研究的基础上，但决不可能建立在文学本身的基础上或对文学之暗含范畴的任何理想化了的映照的基础上。经过了野蛮阶段和错误再现阶段，强大的想象力诞生了，痛苦地诞生了。我们所能希望的——通过一种比我们迄今为止所有的文学研究更为高级的文学研究去传播的——唯一的人文主义美德乃是一种超脱于个人自身想象之外的社会美德。当然这种超脱一旦达到了绝对化境地就会摧毁任何个人的想象力。

哪里存在着对于自身之想象力的超脱，哪里不连续性就失去了容身之地。欲望结束的地方，即是"重复"得以奋进之处——无论这种重复是不是重新想象出来的重复行为。瓦莱里说过，使得置身于其中的人得到一种真正的孤独感的东西是没有名称的。史蒂文斯则鼓动追随他的新人抛弃那些给人以启迪的定义，而去找到替代这些陈腐的名称——它们不会产生孤独的背景的

真正的认同——这黑暗的区域就是不连续性。在这种不连续性中，新人能够再次看到并认清一种新的优先权的幻影。

要是为这种不连续性找一个最佳的情感比喻，那末它不是初恋而是初次感到的嫉妒。在这里，"初次"意味着意识的第一次。什么是嫉妒？加缪笔下的卡利古拉曾经这样嘲笑过一位戴绿帽子的丈夫：嫉妒是虚荣心加上想象力的一种综合病。而我们的强者诗人则会告诉卡利古拉：嫉妒得以形成的心理基础乃是我们内心对时间的紧迫感而产生的惧怕——没有足够的时间了，而我们的爱要比时间所能包容的多得多。对于诗人来说，与其说不连续性是建立在时间的点上，不如说是建立在空间的时刻上。在那儿，重复被取消了。似乎跟关于享乐的经济学发生联系的只是我们思想上的空虚和迷惘，而不是紧张心理的宣泄。

让我们回过头来看看那至今还使人感到震惊的《超越快乐原则》。那是弗洛伊德的后期著作，在一九二〇年发表的宣言。该书把性交前的调情跟周期性神经官能症联系了起来，又把这两者都跟弗洛伊德的孙子恩斯特·弗洛伊德的母性遗弃游戏——与拉康的再想象有密切联系的著名的"福一达"游戏——联系了起来。所有这些都属于"重复强制"。而从弗洛伊德的观点看来，归根结底它们都是魔型的，自我破坏性的，崇拜死亡之神萨那托斯(Thanatos)的：

> 也许我们已经接受了这种信念〔死亡本能〕，原因是可以从中得到一些慰藉。如果我们自己将会死亡，而且在死亡时首先失去的将是我们的亲爱者，那末我们就会比较容易地去服从一种不会使人遗憾的自然法则——服从升华之必然性，而难以服从一个也许已经失去了的机会……

这是弗洛伊德后期的观点，但也未尝不是爱默生后期在《生命的行为》(The Conduct of Life)一文中的观点——阴郁地崇拜"美丽的必然性"。弗洛伊德和爱默生都把这种崇高的必然性与侵略性相联系，而用一个爱神厄洛斯(Eros)与之相对——虽然弗洛伊德笔下的厄洛斯乃是利比多的一种扩大了的视象，而爱默生的厄洛斯则是他后期对于"超灵"的一种大致上没有限定的说法。总而言之，对于抵制将我们拉向死神萨那托斯的重复的那种自我的自卫机制这一点，两者都是相当模棱两可的。但是，在弗洛伊德派对这些机制的解释中——特别是在我上面已经引述过的弗尼契尔的话里——已经为一种批评提供了理论基础。这种批评旨在描述强者诗人针对重复的自卫机制，亦即他们在不连续性中作出的拯救式(但也是必然失败的)冒险。

对于作为诗人之间关系之特征的修正比之研究，我现在再加上这第三个修正比："克诺西斯"(Kenosis)，或"倒空"——既是想象力的收回行为，又是想象力的"分离"行为。我使用的"克诺西斯"一词(Kenosis)源出圣·保罗对基督如何使自己从神祇地位降格为凡夫俗子的描述。在强者诗人身上，"克诺西斯"是一种修正性的行动。在这一修正性行动中，发生了一种与前驱有关的"倒空"或"退潮"现象。这种"倒空"现象是一种解放式的不连续性，它有可能产生出一种仅凭对前驱的灵感和神性的简单重复所无法产生的诗篇。把自身中的前驱者的力量进行"收回"也可以使自我从前驱的姿态中"分离"出来，从而拯救了迟来者诗人——使他免于成为对自己(也存在于自身)的禁忌。弗洛伊德强调自卫机制对于整个禁忌领域的关系。我们则注意到了接触和清洗掉禁忌这样一种上下文对于"克诺西斯"的关联性。

为什么当涉及到强者诗人时，“影响”这个本来可以是健康的因素往往更多地变成了焦虑呢？在与他们的父辈的鬼魂作搏斗时，强者诗人作为诗人是“得”大于“失”还是得不偿失呢？“克里纳门”、“苔瑟拉”、“克诺西斯” 以及一切其它对前驱们进行误释或变形的修正比，到底是使诗人获得自己的个性，成为真正的自我呢？还是在歪曲年轻一代诗人——就象它们歪曲父辈诗人一样？我敢断言：这些修正比对于诗人之间的关系所起的作用相当于自卫机制对于我们的心理生活所起的作用。在我们的日常生活里，各种自卫机制对我们造成的损害不已经超过了它们企图保卫我们免遭其害的重复强制对我们造成的损害吗？

弗洛伊德在这个问题上是采取很为辩证的态度的。但我认为，在他后期所写的那篇有力的论文《有限性和无限性分析》(1937年)里，他的态度是非常明朗的。如果我们用“新人”代入他文章里的“自我”，用“前驱”代替他文章里的“伊底”，那末，弗洛伊德就为新人所处的两难境地列出了一个公式：

> 在很长一个时期里，逃跑和回避是面对外部危险时的权宜之计——直到个人最终强大得足以用积极改变现实的方法来排除掉危险的威胁。但是，一个人无法逃离他的自我，也无法回避“自我”中内在的危险。因此，自我的自卫机制注定会去歪曲内在的知觉。这样，它就只会传达给我们一个不完整的被滑稽式模仿歪曲了的我们的“伊底”的图象。在与“伊底”的关系中，自我由于受到其限制而瘫痪——或由于其谬误而变得盲目。这在心理活动领域内的结果也许可以被比作一个不善于走长路的人在一个陌生的国度里行走时取得的进展。

自卫机制的目的是把危险挡开。毫无疑问，自卫机制取得了成功。但是，自我究竟能不能完全脱离自卫机制而发育成长呢？这一点仍应存疑。然而，有一点是毫无疑问的，这就是：自卫机制本身有可能构成一种危险。往往会发生这样的情况：自我为了取得这些自卫机制的服务而付出了过高的代价。（文中的斜体字〔译文中加点部分〕是我加的，弗洛伊德原文中没有。）

这一令人悲哀的景象以自我之成熟为结束——处于鼎盛期的自我保卫自己免受已经消失了的危险的损害，甚至为已经消失了的危险找一些替代物。在强者诗人的角逐争斗中，得到的替代物往往是新人自己的早期形象——在某种意义上，他在为他从来没有取得过的光荣而悲哀。我们还没有抛弃弗洛伊德的模式。让我们更仔细地观察一下起“收回”和“分离”作用的关键性机制，然后再回到被我称做“克诺西斯”或“倒空”的阴晦领域中去。

弗尼契尔把“收回”和赎罪相联系。赎罪是仍然服从清涤禁忌的一种清洗行为，因此它倾向于实施与强制性行为对立的行为。然而矛盾的是它还是在实施原来的行为，不过带上了对立的无意识的意义。从这个观点上看，与艺术升华相联系的乃是各种倾向于收回“想象中的毁灭”之态度。“分离”使连结在一起的东西分开了，保持了心灵创伤，但摒弃了其中的感情含意，同时仍然遵守了接触禁忌。在这种“分离”过程中往往充满了空间和时间的扭曲——我们从与原始的接触禁忌的关联中也可以估计到这样的扭曲现象。

“克诺西斯”较之“克里纳门”或“苔瑟拉”更使人感到无可适

从，因而必然使诗歌更深刻地进入各个对偶意义的领地中去。因为，在“克诺西斯”中，艺术家反对艺术的战斗已经失败，诗人堕落到或退隐到将其幽禁起来的一个空间和时间内，即便是通过有意识地在连续性中的迷惘去破解前驱的模式。他的姿态表面上看就是他的前驱的姿态（济慈的姿态看上去就象密尔顿刚开始写《海壁朗》时的姿态），但是，这种姿态的意义已被“收回”了。姿态的优先权已经被倒空了，而这种优先权正是某种神性。抓住这种姿态不放的诗人变得更加孤立——不但孤立于他的同伴，而且也孤立于他的自我的连续性。

对于努力想描述他感到有必要描述的一首诗的读者来说，诗的“克诺西斯”这一概念究竟有何用途呢？“克里纳门”和“苔瑟拉”这两个修正比也许可用于将无关的各首诗歌的成份进行排列组合（或拆散其原有的排列组合）。但是这第三种修正比“克诺西斯”似乎更适用于诗人，而不是诗。作为读者，我们有必要把舞蹈演员和舞蹈区别开来，把歌唱家和歌曲区分开来。那末，这种自我倒空的思想——即企图抵御父亲而又激烈地破解儿子的思想——何以有助于我们这项艰难困顿的事业呢？《西风颂》中雪莱的“克诺西斯”是对华滋华斯还是对雪莱本人的收回和分离呢？在惠特曼的《当我随着生命的海洋而退潮》中，是谁被更可怕地倒空了呢？——爱默生还是惠特曼本人？当史蒂文斯面对着可怕的极光时，到底是他的秋天还是济慈的秋天被倾倒尽了其中仁慈的慰藉之情？阿蒙斯走在科森湾的沙滩上，从自身倾倒出了一个“整体”（这个“整体”现在已被承认超过了他本人）。但是，这首诗的意义难道不就取决于他坚信爱默生的“整体”超越了甚至如爱默生这样的哲人吗？每一位浪漫主义诗人到了晚期会不可避免地否定自己的前期作品。但是他必须逆转其意义而反复高

歌的不就是他自己的歌曲吗?但丁、乔叟，甚至史蒂文斯都能将他们对自己原有信仰的否定写成诗章。但是，密尔顿、歌德和雨果否定的却是他们的前驱者的谬误，而不是他们自己的谬误。对于更加具有歧义性的近代诗人——即使是布莱克、华滋华斯、波德莱尔、里尔克、叶芝和史蒂文斯这样的强者诗人——每一次“克诺西斯”现象都会破坏一个前驱者的威力。似乎有一种魔术般的“收回一分离”行为企图以牺牲一个父辈为代价以拯救自我中心之崇高(升华)。在诗的意义上，在修正的意义上，“克诺西斯”表面上似乎是一种自我放弃的行为，但总是要使父亲们为他们自身的原罪付出代价；甚至可能要使父亲们也为儿子们的原罪付出代价。

因此我得出如下一个实用公式：“曾经有过前驱者的地方就会出现新人——但其出现的方式是以不连续方式倒空前驱本人的神性，而表面上似乎在倾倒自己的神性。”无论“克诺西斯”式的诗篇是何等的凄凉哀怨，甚至令人沮丧，但新人总是小心翼翼地使自己轻轻地摔下去，而让前驱跌得鼻青脸肿。

不管诗人中的最强者可能达到多么高的唯我主义程度，我们不应该再把任何诗人看作一个自主的自我。每一个诗人的存在都陷入了与另一个或另几个诗人的辩证关系(转让，重复，谬误，交往)。在原型的“克诺西斯”中，圣·保罗发现了一种任何一个作为诗人的诗人都不愿去模拟的模式：

> 凡事不可争斗，不可贪图虚浮的荣耀；只要存心谦卑，
> 　　各人看别人比自己强。
> 各人不要单顾自己的事，也要顾别人的事。
> 你们当以基督耶稣的心为自己的心；

他本有上帝的形象，不以自己与上帝同等而为强夺的，
反倒虚己，取了奴仆的形象，成为人的样式。
既有人的样子，就自己卑微，存心顺服，以至于死……

与这种"克诺西斯"相对，我们可以建立起一种独特的魔鬼式的模仿讽刺——那是诗性的"克诺西斯"，与其说是降低了自我的身份，不如说是降低了所有前驱者的身份，从而必然至死都是一种反抗。布莱克大声地对蒂扎(Tirzah)说：

一切由凡夫俗子诞生的东西
必须与大地一起被磨耗
不属于任何血统，我站起来了；
请问，我与汝有甚么相干？

插 入 章

对偶式批评的
宣言书

如果想象就是误释，就是使得所有诗篇对偶其前驱者，那末，模仿一位诗人而进行的想象就是为其自己的阅读行为而学会自己的隐喻。由是，批评就必然也变为对偶式——模仿创造性的误解的奇特行为的一系列转向。

第一次转向是学会象比前驱诗人更伟大的后人强迫他们自己去阅读前驱者作品那样去阅读一个伟大的前驱诗人的作品。

第二次转向是以徒弟一样的身份去阅读后人的诗作，这样来强制我们自己去学会：如果我们被我们自己的著作所发现，如果我们自己的生命存在要求我们被发现，我们应该在什么地方修正他们的诗作。

这些探索都还算不上对偶式批评。

对偶批评发轫于我们以第二次"克里纳门"来衡量第一次"克里纳门"。我们在发现了偏差的特征之后，就进而将其作为一种矫正器去阅读第一位或第一组——而不是第二位或第二组——诗人的作品。对于较近的诗人或诗人们来说，只有当他们发现门徒而不是我们时，才有可能对他们实施对偶批评。但他们的门徒可以成为批评家，而不是成为诗人。

人们可以这样对这一理论提出异议：指责我们从来没有把一个诗人当作诗人一样去阅读他的作品，而只是在另外一个诗人的作品里去读这位诗人，甚至把一个诗人的诗读进另一位诗

人的诗作里。对这种异议，我们的回答是多层次的。我们否认对于读者而言会存在，存在过或者有可能存在什么作为诗人的诗人。就象我们永远不可能拥抱到一个单个的“人”(从性的角度或别的角度)，而只能拥抱到她或他的整个家庭罗曼史，我们也决不可能阅读一位诗人而不去阅读他或她作为诗人的整个家庭罗曼史。问题是还原和如何回避被还原。修辞式批评，亚里士多德式批评，现象学派批评以及结构主义批评都是还原式的——无论是还原为意象、理念、给定、事物还是音素。道德批评派或其它喧喧嚷嚷的哲学式批评或心理学派批评的理论都还原到相互竞争的概念。我们如果要还原，就还原为另一首诗。一首诗的意义只能是另一首诗。这不是同义反复，甚至也不是深层的同义反复。因为两首诗不是同一首诗，就象两个生命不是同一个生命一样。问题是“真实的历史”还是“对历史的真正的运用”，而不是滥用历史——尼采意义上的运用和滥用。真实的诗史是诗人作为诗人如何备受其他诗人之害的故事，就象一篇真实的传记记载的应是一个人如何备受其家庭之害的故事——或他如何把家庭成员变位为情人和朋友的故事。

结论——每一首诗都是对一首亲本诗的误释。一首诗不是对焦虑的克服，而是那焦虑本身。诗人的误释或诗尤甚于批评家的误释或批评，但这仅仅是程度上的差别，而不是类别之差。没有解释，只有误释；所以一切批评都是散文诗。

某些批评家之或多或少比另一些批评家的更有价值只是(确实是)象某些诗人或多或少比其他诗人更有价值罢了。因为，正如只有翻开一位前驱者的诗篇才能找到这位后来诗人的价值，要找出一位批评家的价值，其方法亦不外乎如此。两者的区别仅仅是：一个批评家的亲本更多一些。他的前驱者中既有诗人也

有批评家。然而，事实上一个诗人的前驱者中也是两者兼容的。而且随着历史的推移，这种情况更加频频发生。

诗歌是对影响的焦虑，是误读，是被约束的悖理。诗歌是误解，是误释，是误联。

诗歌(罗曼史)是家庭罗曼史。诗歌是乱伦的魅力，又受到抵抗这种魅力的因素的制约。

影响者，流感也——一种神秘的病症。

假如影响是一种健康状态，谁还会写诗？健康意味着停滞。

精神分裂症是蹩脚的诗。因为精神分裂症患者已经丧失了进行悖理活动、任性和误读的力量。

由此可见，诗歌既是收缩，又是扩张。因为，所有修正比都是收缩运动，但创作本身则是一种扩张运动。优秀的诗歌是修正运动(收缩)和令人耳目一新的外向扩展的辩证关系。

我们这个时代的最佳批评家依然是燕卜逊(Empson)和威尔逊·诺埃特(Wilson Knight)。因为他们的误释比别人的误释更具对偶性。

当我们说一首诗的意义只能是另一首诗，我们可以指的是整整一类的诗：

> 一首或若干首前驱诗。
>
> 作为我们的阅读而写出的诗。
>
> 一首竞争的诗，同一位前驱的儿子或孙子。
>
> 一首从来没被写出的诗——也就是一首理应被该诗人已经写出来的诗。
>
> 一首综合诗——上述各种诗歌以某种组合形式构成的诗。

一首诗即是诗人感到没有优先权的悲哀。诞生不出自身并不是诗歌产生的原因，因为诗源出于对自由的憧憬，源出于一种感到优先权有可能获得的感觉。但是，诗歌不象创作中的思维，它是一件被创作出来的物体。因此诗歌是一种已获得的焦虑。

我们应该怎样去理解一种焦虑呢？只能通过我们自己对焦虑的亲身经验。每一位深刻的读者都是一位“白痴提问者”。他问道：“谁写出了我的诗？”因此，爱默生坚持认为：“在天才的每一篇作品里，我们认出了被我们自己摒弃的思想——它们带着一种被异化了的庄严回到了我们身边。”

批评是深刻的同义反复的话语(discourse)——是一位唯我主义者的话语：他知道他意指的是正确的，但讲出口来的却是错误的。批评是摸清从一首诗通达另一首诗的隐蔽道路的艺术。

第　四　章

“魔鬼化”或：逆崇高

时至今日，关于这个问题的最高真理最终还是没有说出来——也许是无法说出。因为我们所说的一切都是对那直观的遥远的回忆。那使我现在最能接近于道出这直观的思想是这样的：当善在你身旁时，当你身上存有生命时，它并不依靠任何已知的或习惯的方法；你不会看到别人的足迹，不会看到人面，不会听到名称——那方法，那思想，那善良将全然是陌生和新鲜的。它将排除实例和经验。你从人那里获得方法，而不是给人以方法。曾经存在过的一切人都是它的遗忘了的牧师。恐惧和希望同在它的下面。甚至在希望中，似乎也还有某种低级的事物。在梦幻的时刻，不存在什么可以被称为"感恩"的东西；也不存在可以称为喜悦的东西。提高于激情之上的灵魂看到了本真之我和永恒的因果，领悟到了真理和正义之自我存在，并因为知道一切平安而使自己平静下来。自然之广袤空间，大西洋，南海；漫长的时间间隔，年和世纪；这一切对它都无涉。这，我以为我感到，曾支撑先前各种生命和环境的状态，正如它现在支撑着我的现在，支撑着被称为生命和死亡者。

爱默生：《论自力更生》

新的强者诗人必须调和存在于他自身的两条真理："文化精神（ethos）乃是魔鬼"以及"一切事物都通过他而被创造；没有他，已造出的东西就没有一件是被创造的。"不管宣传者怎么说，诗歌并不是反抗压抑的斗争，诗歌本身就是一种压抑。诗歌的出现甚至并不象里尔克所说的那样是对时代的一种反应，而是对于其它诗篇的反应。里尔克说过：对于诗人眼里的新世界和新时代来说，"时代是阻力。"然而，他最好还是应该这样说："前驱诗是阻力。"因为新诗篇产生(Befreiungen)于一种比里尔克所承认的还要更集中的紧张感。历史对于里尔克乃是诞生得太早的人们的一种指标。但是，作为一名强者诗人的里尔克却不愿让自己知道：艺术是诞生得太晚的人们的指标。这不是艺术和社会之间的辩证法，而是艺术与艺术之间的辩证法——或者用兰克(Rank)的话说——是艺术家对艺术展开的斗争。这种辩证法甚至也制约着里尔克——他活得比阻碍他的大多数力量更长一些，因为在他身上，"魔鬼化"这个修正比大大强过了本世纪的任何别的诗人。

爱默生打趣地说："魔鬼鬼鬼祟祟，一声不吱。"魔鬼在爱默生身上到处潜伏着，发出的声音还相当清楚。古人们谈到魔鬼时，他们（如屈莱登说）也指"那些因心灵之伟大而靠近上帝的人。因为，从一个天国之梦魇中得到诞生意味着拥有一种伟大

而强有力的精神，而不是别的什么。这种精神远远超越了人类现世之软弱。”使一个人成为诗人的力量是魔鬼的力量，因为那是一种分布和分配的力量（这也是“魔鬼”（daeomai）一词的原始意义）。它分布我们的命运，分配我们的天赋，并在取走我们的命运和天赋而留下的空缺里塞进它的货色。这种“分配”带来了秩序，传授了知识，在他所知道的地方造成混乱，赐予无知以创立另一种秩序。魔鬼通过打碎而创造（飞舞着的地板的大理石/打破了苦涩的郁结的愤怒）。但是，他们拥有的一切就是声音，而那也是诗人拥有的一切。

费西诺（Ficino）的魔鬼之存在是为了把行星上的声音取下来赋予他们宠爱的人。这些魔鬼就是影响，它们从撒旦那儿出发，到达下界的天才人物，赋予他们以最丰富的悲哀之情。但是，的确如此，强者诗人从来没有被魔鬼所“拥有”。当他成长为强者时，他变成，并且就是，一个魔鬼，除非（或直到）他又转变为弱者。安格斯·弗莱契曾经说过：“拥有会引起整体的认同。”当新涌现出来的强者诗人转而反对前驱之“崇高”时，他就要经历一个“魔鬼化”过程，一个“逆崇高”过程，其功能就是暗示“前驱的相对虚弱”。当新人被魔鬼化后，其前驱则必然被凡人化了。一个新的大西洋便从新诗人转变了的存在中涌溢出来。

因为强者诗人的崇高不可能是读者的崇高，除非每个读者的生活本身也确确实实是崇高的化身。因此，逆崇高并不表现为对证实自己的能力的想象力的限止性。在这一交流中，唯一可见的受到削弱或被溶化掉的客体乃是前驱的阔大的形象。而心智则由于被推回到本身而欣喜万分。博克（Burke）的崇高是读者的崇高：令人愉悦的恐怖，且带有马丁·普赖斯（Martin Price）所谓之“自我保存之逆强调”。博克不愿意描写的东西使

他的读者深感同情；他只须要看到最模糊不过的一点轮廓。在"魔鬼化"这一修正过程中，扩张了的诗的意识看到清清楚楚的轮廓，并将已经完全付诸于同情的东西收回再加以描写。然而，这种"描写"已经成了一种修正比，成了一种魔鬼眼中的景象——在这种景象里，伟大的原作继续保持其伟大，但却失去了其独创性，进入了超自然世界——亦即其光辉的归宿地——魔鬼的势力范围。"魔鬼化"或逆崇高是两个骄子之间的战争：新生力量暂时领先。

作为一个"误读"论者，我想——如果可能的话——在这儿稍事停留，以便阐述一下：逆崇高是一种自在的状态，并不依赖否定性神学。但是，"魔鬼化"必然要侵入超自然世界。对这一修正比的任何说法都无法排除"神圣"这个概念。论及布莱克和惠特曼时，每一位强者诗人也许想说：至今还具有生命力的一切都是神圣的。但是布莱克和惠特曼已经被彻底"魔鬼化"了，因此已经失去了代表性。对大多数而言，存在着一个能衬托出超自然之光辉的背景。这个背景就是虚空——被诗人们自己"倒空"和疏远了的虚空。而超自然光芒的照射又把我们推回到神性预见力的一切悲哀之中。

新人第一次领悟到神性预见力是当他感到他的前驱既是"完全的他者"又是一种占有力的令人震慑的能量的时候。这种领悟——在早期阶段似乎是一种推测的天赋能力，而不是神性预见力——是独立于意志的，但又是完全有意识的。当对于自己是否已经成为"真正的自我"这种深刻的忧虑笼罩着心灵时，去预卜本身早已具有的那种光荣就成为忧喜交杂的现象。但是，这种光荣感——假如被证明是生活中的谬误——却是作为诗人的诗人所必不可少的，因为他必须通过否定想象力的全部人性而

获取想象力。尼采对此作了精采而恰当的论述：

> 假如他从他的毕生之所为中认真考虑人的最终极无目的性，那么他自己的一切行为在他的眼中就成了虚度年华。但是，感到自己的自我象整个人性（不仅仅是个人）一样被荒废——就象我们看到自然界的鲜花被荒废掉一样——确是一种超越其它一切情感的情感。可是，谁又能做到这一点呢？毫无疑问，只有诗人，且诗人总是知道如何安慰。

否定前驱是永远不可能的，因为没有那一位新人能够屈服于死亡本能——哪怕是暂时地屈服。由于诗的预见力倾向于真正的永生，因此每一首诗都可以被认为是对可能的死亡的回避性举措。使人走过否定过程的道路是一种基本的行为——压抑的行为。在这种压抑行为中，人们仍然在希望，人生仍然具有目的性，但是在他的头脑中却已经否认了对希望或目的的任何追求。“否定仅仅有助于破解压抑感的一个后果——即涉及到的这一意象之主题无法进入意识。其结果是在理智上对被压抑物的某种接受和承认，虽然在根本上压抑还继续存在。”弗洛伊德的这一论断和“魔鬼化”截然相反，标志着没有任何一位强者诗人能容许自己接受的又一种限止。

使新人成为强者诗人的“那个魔鬼”到底是什么呢？任何不愿否定的意识都不能和现实原则并存。但是，死亡的必然性不会容许自己被无限期地回避，而人缺少了压抑也就不成其为人，不管被压抑者作出何等强烈的反应。补偿的法则——爱默生所谓的“付出零得到零”的法则——连诗人都能感受到，虽然在短暂的瞬间他们是真正的解放之神。不管这“精神”是什么，都不

可能存在多种形式的"精神"的悖理性。而为人们所回避的压抑只能产生出另一种压抑。在诗人身上,"魔鬼"是不能跟影响的焦虑截然分开来的。而这正是不折不扣的同一性,而不只是什么相似性。读者对崇高的恐惧和处于崇高之中的恐惧正好相当于每一位启蒙运动后的强者诗人对于逆崇高的焦虑和处于逆崇高中的焦虑。

美国式崇高(总是一种逆崇高)的空前绝后的预言家爱默生一定会对我们的悲观哀叹"不管怎么说,还存在着死亡的宇宙,我们的世界",提出最精采的抗议:"……被你们称为世界的那一切乃是你们自身这种物质——思想力量的永恒创造——的一个影子,是依赖你们的意志以及不依赖你们的意志的所有一切的一个影子。……你们以为我是我的环境的产儿:我创造了我的环境。"研究"误读"的人必定会带着对爱默生的敬爱之情而回答:"是啊,是啊,你是创造了你的环境。但是,如果这种环境是诗人的姿态,并且正受到前驱们的至今仍具有活力的环境所包围,那末你的物质的影子将会和一个更伟大的'影子'交汇和混合。"雪莱曾经以他特有的英国式口吻说过这样一段与爱默生相反的话:

> ……一个伟大的诗人乃是大自然的一件杰作。另一位诗人理应研究这件杰作,也必须研究这件杰作。他也许可以用他的睿智轻易地作出决定:他的心智不应该再是看得见的宇宙中的一切可爱的事物的一面反射镜,就象应从他的观照中排除掉一个当代伟大诗人作品中的美。对于最伟大的诗人之外的任何人来说,假装这样做都会显得太傲慢。其效果——即使对于他本人——也是牵强附会的,不自然的,没有效果的。一个诗人乃是改变他人本性的那些内在

力量的集合产物，亦是能激起和保持这种内在力量的外在影响的集合产物。他不是这两种力量之一，他是这两种力量的集中体现。在这一方面，每一个人的思想都受到自然的和艺术的一切客体的影响和改变，受到一切他允许作用于他自己的意识的语词和暗示的影响和改变。它是一面镜子，在这面镜子里，一切形式都得到反映，并且在这面镜子里形成一个形式。诗人——与哲学家、画家、雕刻家和音乐家一样——在某种意义上是创造者，而在另一种意义上又都是他们所处的时代的造物。最伟大的人物也逃脱不了这条法则。

雪莱自己很清楚，他受制于（和任何人——甚至卢梭——一样）创造了他那个时代之精神的前驱者。以华滋华斯为踏板，自从写了《阿拉斯托》(Alastor) 他就成了一名强者诗人。他采用了一种新的探索性飞跃，一种向上的行动。但是在这种向上行动过程中，"时代精神" 却被向外向下抛了出去。雪莱的"魔鬼化"就是这种往上的堕落。雪莱比任何其他诗人（甚至里尔克）更强烈地迫使我们把他看成是天使——追求完整性的魔鬼的同伙——中的一员。

保尔·德·曼 (Paul de Man) 在论宾斯旺杰 (Binswanger) 时谈到过"可以被称为向上的堕落之想象的可能性"，以及随后的堕落过程——"紧跟着这种飞跃行动的堕落和沮丧的可能性"，或被我笼统地称为"克诺西斯"的现象。宾斯旺杰所谓的verstiegenheit（离心性）（雅各布·尼德尔曼把这个词巧妙地译为"extravagance"，取其本意"超出限度地漫游"）被保尔·德·曼解释为一种独特的想象之危险。但是，我们可以把向上的堕落

看作一个过程，而把“游荡”看作随后的一种状态，这样，两者就区别开来了。加入到前驱者的力量中，这使得新人感到受宠若惊，忘乎所以。他似乎得到了一种灵感，使他飘飘然而上升到“游荡”这种无节制状态——“在人类学意义上是高度和宽度的关系上的一个失调。”这是走得过度了的人类之存在，是诗人特有的忧郁。对于宾斯旺杰来说，这种忧郁古怪的代表是易卜生的“索尔尼斯”（孤独）——但在我看来他很难配得上这么一个不成比例的概念。宾斯旺杰的结论如果倒过来读还是有用处的。他说过：只有依靠“外部援助”才能从“游荡”状态中被解救出来；就象登山者在悬崖上走得太远，没有外部援助就无法返回。让我们统一一下：从定义上说，一个作为诗人的强者诗人是不可能借助“外来援助”的，作为纯粹的诗人，“外部援助”会将他毁掉。被宾斯旺杰视为病态的乃是成名诗人的反常的健康状态和已经获得的崇高。

范登堡在一篇论述人类行为的意义的惊人的文章中提出了能够产生这种意义的三个领域：场景，内在的自我，他人的一瞥。假如我们在诗人的风度和姿态之意义上——就象我们一般地议论一个人一样——去寻找诗的行为之意义，这些领域就变成：陌生化，唯我主义，前驱者想象的一瞥。为了把前驱者的场景取为己用，新人必须使这一场景与自己更加陌生。为了达到比前驱者的自我更为内在的自我，诗人就必然变得更加唯我主义。为了回避前驱的想象中的一瞥，新人就试图将其局限在一个范围之内；但是，这种局限反而悖乎常理地扩大了前驱者那一瞥的规模，反而使得它简直难以回避。就象小孩子认为他的父母的目光能够拐过弯来看到他，新人感到有一种魔力般的目光紧盯着他的一举一动。向往的目光是友好的，或者可爱的。但

是那令人惧怕的一瞥则表示对新人的不满，或使他显得没有资格得到最高级的爱，把他从诗的王国里异化出来。经过了无声的场景——或者是有声的场景，但构成场景的事物对前人说话不如对前驱者说话时那样频繁和迫切——新人也懂得了日益增长的内在性的代价，更加远离了一切广延性的事物。这种损失与世界的关系是双向的，而不象前驱者那样感到一切事物都在向着他说话。

"魔鬼化"的挺进方向是朝着"逆崇高"。这种"逆崇高"就是马尔库塞(Marcuse)和布朗(Brown)等后弗洛伊德主义活力论者在谈到弗洛伊德所谓的"被压抑者之回归"时所明显地想表达的那种概念。雪莱(作为诗人，也许不是作为一个人）和所有其他强者诗人一样更加明白了——比任何现代诗人向我们显示的还要清楚——被压抑者是无法回归的，至少在诗歌里是无法回归的。为了获得任何一种"逆崇高"，付出的代价是比前驱的"崇高"更为巨大的压抑。"魔鬼化" 旨在把前驱的威力扩大成一个比原有者更为广大的原则。但从实用角度看，却使得儿子更为魔鬼而前驱更为凡人。启蒙运动之后的一部诗的历史中，最阴晦的真理对我们这些凡夫俗子来说简直苦涩得令人噤舌，而尼采辩证法的洋洋洒洒也未能成功地遮掩我们为了学术的社会利益而试图回避的一条真理。我们每个人身上的魔鬼就是那个"迟来者"。盲眼的俄底浦斯代表着人性的完整统一，使人们懂得人生并不能作为一种美学现象而获得充分理由——即使这人生的一切都献给了美的国度。在这里，直面真理的光荣属于叔本华，而不属于尼采。对于这一点尼采无疑是知道的——即使在他的《悲剧的诞生》里，他也企图直截了当地反驳和克服比他更为悲观的前驱。尼采是这样说的：难道还有谁会看不到，在叔

本华对抒情诗的描叙里，抒情诗是一种永远不会彻底实现的艺术？在叔本华眼里，真正的歌表现的是单纯的意愿与纯粹的静观既混合又分离的心境。作为魔鬼之子的尼采雄辩地抗争道：愿望着的和追求着一己目的的个人只能是艺术的敌人，而不是艺术的源泉。尼采认为，一个人只是在下列意义上是艺术家：他摆脱了个人的意志，“并且已经变成中介，通过这中介，真正的主体庆祝自己在外观中获得解脱。”弗洛伊德以他美丽的人道主义追随了尼采的这一严格限定的理想主义。但是时间已经证实了叔本华的更深刻的睿智。试想一下：“真正的主体”难道不就是“压抑”吗？自我并不是艺术的敌人，它是艺术的难兄难弟。艺术的“真正的主体”就是艺术的伟大的对手——深藏在“伊底”之中的可怕的遮护天使。因为“伊底”是一场不可实现的巨大的梦幻。尼采精辟地论述过：艺术的原罪是在低于天性的地方象植物一般生长着的一种虚假的语言。用不那么布莱克式的语言说：没有任何一位艺术家能够原谅他本身作为诗人的本源。

弗洛伊德关于压抑的观点强调：忘却绝不是一种解放的过程。每一位被遗忘的前驱者都变成了想象中的一位巨人。彻底的压抑可以是健康。但是，只有神仙才能做到彻底的压抑。每一位诗人都企望成为爱默生所谓的解放之神，但是却愈来愈感到难以做到这一点。在基督教的视象中，我们的负罪感来自对我们更高一级的天性或道德遗产的压抑。在弗洛伊德的视象中，我们的负罪感来自本能之受压抑，是较低级天性之狂吠。而在诗人的视象中，负罪感则来自被压抑的中间天性——在中间天性领域里，道德和本能狭路相逢且互相吸纳。“魔鬼化”以一种使前驱者失去个性的修正比而开始，而以一种不甚肯定的胜利而结束——将新人的中间地带或普遍人性拱手交给前驱者。在

与前驱者的关系上，迟来者诗人强迫自己进入一个新的压抑状态——既是伦理上的又是本能上的压抑状态。密尔顿之后英诗中的疯狂的矛盾之一就是：密尔顿跟他的后来者中的伟大人物如布莱克、华滋华斯、雪莱，甚至济慈相比较，他似乎显得（也许确实是）更摆脱了这种既是伦理上又是本能上的负罪感。

当雪莱将华滋华斯的《永生的了悟颂》重写为他的《理性美的颂歌》(Hymn to Intellectual Beauty)时，他所经历的“魔鬼化”过程给他带来的伦理和本能上的重负成了一个无法贯彻的纲领——以雪莱那特有的毅力和机智精神亦无法贯彻的纲领。强者诗人的诗如果太露骨地重写前驱的诗则会流于“皈依诗”。而皈依决不是一种美学现象——即使是在阿波罗和酒神狄奥尼索斯之间的相互皈依也不例外。在这儿，记住尼采对其本人的核心思想之一的一段精采的批驳将会有所裨益：

> 当狄奥尼索斯状态之迷狂持续的时候，当生存的一切日常阻障都暂时停顿的时候，这酒神状态还夹带着一种健忘的成分，个人所经历的一切都淹没在其中了。这条忘川把日常的现实和酒神状态隔了开来。但是，一旦日常现实重新进入人们的意识，就会引起人们的憎恶；其结果是产生了一种禁欲丧志的心情。

以这种观点看，一切“流入”都是一种损失，而迷狂付出的代价竟是一种在美学领域内无法容纳的情绪突变。为一位神祇命名之后，惠特曼转而滑入了憎恶的心情，使得任何命名都不可能发生：

噢！失败了，受挫了，屈身向地，

我为自己感到难受——我竟敢张开我的嘴，

我终于明白了：当我说出这么多的废话时——这些废话反过来又害了我自己——我从来就一点不知道我是谁，我是什么。

但是，真正的"我"仍然屹立在我所有的傲慢的诗篇之前——从未触动过的我，从未谈及过的我，从未企及过的我……

如果我们再次从弗洛伊德的观点——传统是"相当于个人精神生活中的被压抑物质"——出发，那末，"魔鬼化"的功能恰恰就是增强这种压抑，将前驱更彻底地吸入传统，甚比他自己勇敢的个性化所允许的更为彻底。尼采称赞俄底浦斯是狄奥尼索斯智慧的一个典范，因为他打破了"现今和未来的魅力，即僵硬的个性化法则"。但是，尼采在这儿使用的反讽很可能是非常辩证的。跟"过去"作殊死搏斗并使之"魔鬼化"的新人并不是双目能够看得见的预言者俄底浦斯，而是被启示蒙蔽了双眼的盲目的俄底浦斯。与其它一切将父辈神秘化的做法一样，"魔鬼化"也是一种退离自我而获得的个性化行为，它必以失去人性为其高昂的代价。有哪一种"崇高"又能抵偿对自我施加的暴力呢？

盲目的俄底浦斯相当于瘸腿的铁匠神——有时被称为锻炼神伏尔甘(Vulcan)，有时被叫作雷神索尔(Thor)，有时又被称作厄索那(Urthona)——因为使之盲目和使之瘸腿都是使想象功能不致于被彻底破坏的一种阉割行为。"魔鬼化"作为一种修正比是一种自我削弱的行为，其目的是通过玩"丧失能力"的游戏而获取知识。但是，其结果却往往是真的丧失了创作能力。这

是一种虚假的狄奥尼索斯姿态，它把前驱得来不易的一切胜利交回到“魔鬼化”世界，从而削弱前驱者的人性光荣。尼采在对《悲剧的诞生》的批判性回顾中告诉我们的就是这一点。在那次批判性回顾里，尼采放弃了年轻时对这样一种世界的幻想——这世界“被创造成在任何时刻都似乎是对上帝本身的紧张状态的成功的解除，是伟大的受苦者——对于他，幻想是唯一可能的解脱方式——投射出的一个永远新鲜的幻景。”

弗洛伊德仁慈地把俄底浦斯情结看作仅仅是性格发展的一个阶段，此后即被作为假理性监督的 überich（即“超我”）所替代。然而，没有那一位作为诗人的诗人在经历了这样一个发展之后还能是个诗人。在想象中，俄底浦斯阶段向后发展，以丰富和造就那更加不发达的“伊底”。“魔鬼化”的公式是：“在我的诗的父亲之‘我’曾经存在的地方就应该有‘它’。”更确切一些说就是：“在我的诗的父亲之‘我’曾经存在的地方就应该有我之‘我’——更密切地和‘它’混合在一起。”这是作为对怀旧者之研究的浪漫主义——令人回归原始的，对如此众多被光荣地陌生化了的“情种”的梦想。使“魔鬼化”就是达到心理组织的先期阶段，在那个阶段一切具有激情的都是模棱两可的。但是，使“魔鬼化”在达到这个阶段的同时形成一种差别，这种差别使得诗歌成为可能，即获得一种双重意识的有意识的悖理性，它完全围绕着诗的存在价值：使一切已经过去的畸形化。

我名之为“魔鬼化”的是最远离自发的侵略性的现象。但是，“魔鬼化”和“自发的侵略性”看上去却相似得令人生疑。谨慎的读者在仔细地阅读中会发现，许多胜利之歌开始显得象分离的仪式。他不禁生疑：真正的强者诗人除了“自我”和“自我”的最强前驱者之外是否还有过什么敌手？下面是科林斯的一首

召唤“恐惧”(Fear)的诗;然而,除了他自己以及密尔顿,他还有什么可恐惧的呢?

你啊!向着你那未知的世界
　　携着它全部的影子形状展现
　　你看着,惊恐地看着,这虚假的景象,
而幻想把横亘于中的纱幕揭起:
　　啊,恐惧!啊,疯狂的恐惧!
　　我看到了,我看到你近在咫尺。
　　…………
　　…………
乱伦的女王包裹在你云雾般的纱幕里
　　她的叹息和哀声传到她的儿子和丈夫,
一旦孤独,这呼声就打破沉寂的场景,
　　而他,底比斯这无耻之徒,从此一去不复返。
　　…………
　　…………
阴暗的力量,带着战栗着的逆来顺受的思想,
让你成为我的力量,让我读懂你的警世的诗人
为我们写出的古老的幻景:
把每一个奇异的故事都真心当作真的吧,
这样你就不会看到我那支离破碎的世界……

在这儿,(正如弗莱契所指出的)“恐惧”是科林斯自身的魔鬼,是引导他走向“游荡”的向上堕落的疯狂,是超过了诗的迷狂的疯狂。在魔鬼面前,科林斯彷徨于预言家俄底浦斯和盲目的

俄底浦斯之间。他用密尔顿笔下的“思维者”的语言把这位前驱者“魔鬼化”，把密尔顿的恶毒的美放到只有“它”——“伊底”才能居住的地方。可是，科林斯是付出了多么高昂的代价才达到这种不确定的迷狂状态！才达到这种云遮雾罩的“崇高”！因为他的诗是一首记载着他自身对人性最深沉的压抑的诗；它准确地预言了他本身命运的可怖的精神痛苦：不管他的天赋多么超卓，总使我们记起约翰逊博士的话“可怜的科林斯”。

被我们称为“情感诗人”的迷狂或“灾难性平衡”的现象大致上就是他们对这种危险的自卫机制——“魔鬼化”修正比的运用。情感的自然历史可被归结为任意地误读过分有意识的密尔顿之后的诗歌。这种对影响的忧虑包容了那么多的十八世纪中叶的崇高，使我们不能不产生这样一个疑问：复活了的崇高是否真的不仅仅是把压抑感和对损失的悖乎常情的庆祝——仿佛通过不断地回溯和自我欺骗“少了”可以变成“多了”——这两者结合起来。然而，我们好把一切都搜集到一起的意识把汤姆逊、科林斯和库柏等人的崇高激情之外更多的东西都置于危险的境地了。布莱克的“逆崇高”情况如何？华滋华斯的“逆崇高”又如何？浪漫主义幻象的一切“爱克斯坦西斯”(ekstasis)，即最后超越的一步，是否仅只是想象史上没有前例的压抑的一种强化呢？归根结底，浪漫主义是否只是启蒙运动的衰退？而其预言式的诗歌是否只是一种虚幻的疗法——与其说是一种拯救的虚构，还不如说是针对人们为了在本能的存在与一切伦理观之间取得中庸的艰苦努力而创造出的无意识的谎言？

如果对这些问题能找出任何答案的话，这些答案的辩证性将不亚于这些问题本身，也不亚于存在于我们自身中的“白痴提问者”——他悄悄地恶作剧般地设计出了所有这些问题。最好

还是记住我们的先祖亚伯拉罕在"惊人的大黑暗降临到他头上"时所见的景象吧。记住这位最尖辣的情感诗人被迫从这个景象中分辨出来的东西吧。"日落天黑，不料现出冒烟的炉，并烧着的火把，从那些肉块中经过"。克里斯托弗·斯马特(Christopher Smart)在这一片黑暗中第一个喊出："这口火炉最终也要按照亚伯拉罕的先见而升起。"接着，他被遮护天使的压抑性螫痛了，加上了一句更象祈祷的预言："'阴影'是上帝的公正的'词'，直到火炉升起，它才会回归。"

第 五 章

“阿斯克西斯”
或：净化和唯我主义

上天赐予下界以光明和影响，下界反射出天佑的光辉，即使它并不能报答其光辉。因此，人可能回归上帝，但无法报答上帝。

柯勒律治

每一位强者诗人身上的普罗米修斯使他产生内疚,因为他吞下的正是前驱诗人身上所包含的幼年狄奥尼索斯的那个部分。对迟来者来说,俄耳浦斯教义仅仅是某一种类的升华,即抵制影响的焦虑的最真正的自卫机制,且是对于诗人的自我最具破坏性的。因为这一缘故,尼采尽管满怀敬爱之情承认苏格拉底为第一位升华大师的同时,但也发现苏格拉底是悲剧的破坏者。倘若尼采能活到弗洛伊德的著作面世的时代,他或许会把弗洛伊德尊为"苏格拉底第二",为了复活替生活与艺术之不可企及的对偶式满足感而寻求一种理性替代物这一首要憧憬而降生人世。

性本能之升华是否在诗歌的诞生过程中起着核心作用,这一点对诗的阅读并无多少关联,而且在误读的辩证法里毫无地位。但是,侵略性本能的升华却在创作和阅读诗歌的过程中起着中心作用,且和诗的误读的整个过程几乎是一致的。诗的升华是一种"阿斯克西斯"现象——一种以孤独状态作为近似目标的净化方式。强者诗人陶醉在个人化了的"逆崇高"的新的压抑力量中,他在魔鬼式上升过程中就能够以他自己的能量去攻击自身,并以惊人的代价在与强大的死者的搏斗中获取最明显的胜利。

弗尼契尔秉承其鼻祖的精神,几乎是在为升华的光辉高唱凯歌。因为,根据弗洛伊德的观点,只有升华才能赋予我们一种

从自身的性的历史中解脱出来的思想。同样，也只有升华才能矫正一种本能的冲动而同时又不致于将其毁灭。尼采可能会作这样的论述，作为诗人的诗人尤其无法与持久的受挫或禁欲主义的苦行共存。如果他们从来没有以任何方式获得过快乐，那他们又怎样能够施与他人以快乐呢？然而，如果他们必须通过前驱的主体和前驱的自我才能达到“真正的主体”和他们自己的“真正的自我”，他们又如何才能获得最深厚的快乐——一种获得了优先权，获得了自我诞生和自主时的狂喜呢？

基尔凯郭尔以非常不利于俄耳浦斯的方式将其与亚伯拉罕作对照比较。他追随柏拉图的《饮宴篇》，把诗人身上的诗人指责为软弱。他所指的似乎是诗人无力升华。确实，要把俄耳浦斯树为苦行禁欲精神的样板也太显得荒唐离奇了。但是，俄耳浦斯教义——一切作为诗人的诗人的自然宗教——却以一种“阿斯克西斯”现象出现在我们面前。将“时间”膜拜为万物之源的俄耳浦斯信徒们却还保留了他们对被泰坦吞噬而又从西密拉(Semele)得到再生的酒神狄奥尼索斯的忠诚。这一神话的哀伤乃是：从罪孽深重的泰坦的灰烬里站立起来的人在其自身中既包含着邪恶的普罗米修斯精神，也包含着善良的狄奥尼索斯因素。所有诗的狂喜——即诗人从凡夫俗子脱颖而升入神性的全部意义——归根结底还是这一则酸涩的神话。一切诗人的禁欲主义也是如此——这种学说的出发点是阴暗的灵魂转世说以及伴随着的对于自我的前一版本之被吞噬的恐惧。

新人在通过对自身的修正模式的净化而改变自身时，他的前驱是每一位获得俄耳浦斯神秘教之真传者——在泥淖和饭食中打滚，以从凡夫俗子的苦恼泥淖中脱身。对于俄耳浦斯神秘教来说，沦为重复强制的牺牲品乃是最终的失败，一如在冥河里

用竹筛打水。西方诗人感到的任何形式的可恼的排他性，究其根本，乃是源于俄耳浦斯式的。但是，从品达直到现代的每一种诗的崇高不也都归结到俄耳浦斯式本源吗？受折磨的诗人的极端憎恶情绪对于他来说是不能同他的崇高性截然区分开的。但是，读者中很少人具有诗人那样的对偶意识。诗人是肩负解放使命的神，他们的怀古式愁思的尖锐性超过了他们的神性。尼采堪称心理学大师，因他看出了：诗人的狄奥尼索斯自欺的强烈程度远远超出他们身上也体现出来的我们普遍具有的普罗米修斯式内疚。

创作（而不是心理发生学）的哲学必然是一种关于想象的谱系学，其研究对象是仅与诗人有关的一种内疚，即受恩未报的负债感。尼采是研究这种内疚感的真正的心理学家；也许这种内疚乃是他关于"意志"所关涉的核心问题。于其说这种意志力是权力欲，倒不如说它是他身上产生的一种逆意志，寻求的不是力量，而是他的老师叔本华曾经追求过的那种超然之态。虽然尼采对"超然"已经作了重新估计，但他却始终未能摆脱它的纠缠。

尼采说过："在人的早期历史中也许没有比他的记忆力更可怕的东西了。"因为人的洞察力使他把记忆的每一个创造都和令人憎厌的痛苦联系了起来。每一种风俗习惯（我们可以设想也包括了诗歌传统）"都是一系列占有它物的过程，包括每个过程中使用的阻力，是为了自卫或反应而进行的改造努力，也是成功的反击之产物。"在《道德的谱系》中，坏良心的疾病被诊断为是必要的，最后乃是人类创造神祇的过程中的一个阶段。尼采对"活着的人和他们的前辈的关系"的描写，与维柯较为温和的关于我们的想象之根源的"严峻的诗"相比，要可怕得多。祖先的牺牲和成就是初民社会赖以存活的唯一保证，因此后者须要报答

死者：

> 对祖先及其力量的恐惧以及一种知恩未报感随着部落本身的强大和日益发展而成正比例地增强。……我们到达了这样一种处境：最强大的部落的祖先在人们想象中变得如此地令人恐惧，终于他们退隐到一个神秘的影子里：祖先变成了神祇。

尼采坚持认为，对这一神秘影子的还报中的一部分就是禁欲主义理想。这对于艺术家就是："要不一无所有，要不就是太多。"针对禁欲主义理想，尼采提出了"对偶理想"。他声嘶力竭地问道："我们到哪儿去找一种执行对偶理想的对偶意志呢？"对于这个问题，叶芝作出了部分的答复，体现在从《静静的月色》开始的他的诗歌生涯里。也许，和别的尼采之后的诗人相比较，叶芝作出的回答要更完整一些(尽管仍然是不完满的)，一直到后来出现了一种奇怪的颠倒了的苦行主义理想模式，遮蔽了他的《最后的诗和剧》的光芒。

把颠峰状态的诗歌视作我们本能侵略性的升华并不是一件格外令人愉快的事，这好比把品达写的颂歌与洛伦兹描写鹅队的凯歌归结到同一种诗歌类别。但是，柏拉图主义者、基督教徒、尼采的信徒或者弗洛伊德主义者都会赞成把诗人们所谓的"净涤炼狱"称之为某种形式的升华，或行之有效的"自我防卫"。既然弗洛伊德对升华的说法是最具有还原味的，我们在这里循此走一遭定会有所裨益。升华中的自卫机制是五花八门的：从被动性转化为主动性，直接面对危险的力量和冲动，把这些力量被转化为其对立面，等等。让我们引用弗尼契尔的一句话："在

升华化中，原有的冲动消失了，因为它的能量被抽调来用于对它的替代物的精神专注。”利比多不受干扰地继续奔流，然而，它的性的内容已经被抽去了。在我们的精力和欲望的具有侵略性的潮流里，破坏性的倾向已经被排除。

弗洛伊德在《自我和伊底》中提出：升华是与自居心理密切相关的。而这种自居心理本身则依赖于对目标或客体的歪曲，甚至会将目标或客体转变为对立面。如果我们把弗洛伊德的这一推测转放到我们的回避类型学(typology of evasion) 中来观察，那末升华就变成了一种“阿斯克西斯” 模式——以同时削弱前驱和新人的创造环境为代价而企图取得转变的一种自我削弱行为。诗人的“阿斯克西斯”过程的最终结果是形成一个想象力的超我，一种充分发育了的，比良心更为严厉的“诗的意志”。因此，每一个强者诗人身上的尤立曾要比其成长过程中内化了的侵略性要严厉得多。

罗·安德列斯·萨洛美在我们的记忆中是尼采和里尔克的崇拜者，又是弗洛伊德的信徒。当她发现升华实质上是我们的自我实现，而且最好可以将之称为自我的“精雕细琢”(elaboration) 时，她又去追随她另一个著名的情人——悲伤的陶斯克(Tausk)。在精心雕制我们的自我时我们变成了普罗米修斯和那西索斯(Narcissus)的两位一体。更确切地说，只有真正的强者诗人才能不断地保持这种两位一体的身份，创造出自己的文化，并全神贯注地观照着他自己在这一文化中所占据的中心地位。但是，为达到这种观照，他必须作出牺牲，因为每种通过回避而进行的创造——每一个迟来者的创造——都必须作出牺牲。康福特(Conford)在《知识原理》一书中论及到这种奇特的现象：“在赫西俄德的笔下，当普罗米修斯从宙斯那里骗去心爱之

物时，人类第一次与牺牲联系了起来；似乎对神祇的进献和牺牲（如巴比伦的学说中所述）乃是人类的第一功能。在《创世纪》里也是如此，我们的始祖被从伊甸园逐出之后犯下的第一件罪行就是由于阿贝尔和该隐为了奉献牺牲品而引起的。"康福特由是得出结论：所有的牺牲都旨在更新人的活力。在诗的误读过程里，牺牲削弱了人的活力，因为在这儿"少一点"就是"多一点"。虽然我们几乎从西方诗歌刚诞生时就开始将其理想化（对此，诗人们了解得更清楚），写诗和读诗都是作出牺牲的过程，是一种排出多于补充的净化过程。每一首诗不仅仅是对另一首诗的回避，而且也是对这首诗本身的回避。换句话说，每一首诗都是对它曾经有可能成为的另一首诗的误译。

柏拉图说过，神祇是无法贿赂的。因此，牺牲并不能赢得感激以换来天赋。柏拉图在其《斐多篇》中为哲人之灵魂提出了更真实的净化方式："净化……就是把灵魂尽可能地与肉体分离开……使其关注于自身。"这种激进的二元论不能成为诗的灵魂的"阿斯克西斯"，因为在这个地方，分离必须发生在灵魂自身之中。内在化是诗人的分离方式。他们并不希望灵魂从其自身中异化出来，但这却是离间一切前驱连同他们的世界的努力所必然会产生的结果，而这实际上意味着把诗本身也离间了。生活的谬误是生活的必要；诗的谬误则是诗的必要。

诗的"阿斯克西斯"现象发轫于"逆崇高"的高潮，补偿了诗人对自己的魔鬼式扩张所感觉到的不自觉震惊。倘若没有"阿斯克西斯"，那末诸如史蒂文斯这样的强者诗人也注定要成为亡魂之王——兔子。

青草充满了，

充满了你自身。周围的树木在为你而生长，
黑夜的整个廖廓为了你而存在，
一个横跨四面八方的自我

你变成了充斥黑夜之四角落的一个自我。

努力加餐，加餐努力，诗人将成为空间的一尊雕像，除非他能够在不进一步倾倒他的灵感的情况下使自己受到损伤。他已经无法再经受一次新的"克诺西斯"了。对于他，某些有效的放弃现今也成了一种缩削，牺牲了他自身的一个部分。而牺牲了这一部分会使他作为诗人更加具有个性。作为一种对影响的焦虑的有效的自卫，"阿斯克西斯"对诗人的自我提出了一种新的缩削——它的最普遍的表现方式是一种净化涤罪式的自盲，或至少是一层纱幕。其它自我以及所有的外在的现实都显得缈小了，一直到再次出现一种新型的严厉——它那新的修辞重点可以被理解为某种程度的唯我主义。

强者诗人，和唯我论者一样，其意图是正确的，因为这种"以我为中心"本身就是对想象力的一项主要训练。对于启蒙主义后的强者诗人来说，"净化"总是矛盾修辞式的净化，而不仅仅是一种痛苦。因为，圆周的每一步紧缩，都为一个诗的幻想（是一种幻觉，却又是一首强者的诗）所补偿，这样，其圆心反而更觉稳固。柯勒律治（作为哲学家而不是诗人的柯勒律治）所谓的"向外性"——以神祇为中心的对外在物和其它现象的制裁——对作为诗人的强者诗人是兴味索然的。我在此特提出这样一项暗示（我本人对此并不喜欢）：在其涤罪性的"阿斯克西斯"中，强者诗人只知道有自己以及他最终必须摧毁的"他者"，即他的前驱

者——至今恐怕已是一个想象中的或复合的形象了，但是，那些使人难以忘却的真正的过去的诗篇使他仍然存在了下来。因为“克里纳门”和“苔瑟拉”的目的在于纠正和续完已逝者；“克诺西斯”和“魔化”努力压抑对已逝者的记忆；而“阿斯克西斯”则是竞争本身——与已逝者的殊死搏斗。

然而，假如我们把以往的升华理论作一历史的考察，除了与一切前驱者的斗争之外，我们还能希望会发现什么呢？如果一切自我发展都是一种升华过程，也就是说仅仅是一种精雕细琢的话，我们还能希望这样的精雕细琢无休止地延续下去吗？我们能承受得了多少这种精雕细琢呢？实际上，我们希望——却又同样强烈地不愿意——打乱我们赖以生存的思想秩序。但是，我们（包括我本人和我为之写这本书的人）不是诗人，而只是读者。难道一个真正的强者诗人能忍受永远只为另一位享有优先权的诗人作一辈子的精雕细琢吗？

但是，在大洪水之前曾经存在过这样一个伟大时代。在那个时代里，影响是慷慨的（或诗人在内心深处认为它是慷慨的）。那是从荷马一直延伸到莎士比亚的整整一个时代。在这个慷慨的影响矩阵的中心是但丁以及他与维吉尔的关系。维吉尔只是推动他的新人去爱，去摹仿，并不是使他焦虑。是的，是这样的。但是，在维吉尔和但丁之间虽然没有降下什么阴影，却还是有别的什么东西。约翰·弗雷塞罗（John Freccero）很精彩地阐述了这种伟大的升华——那是强者诗人所经历的所有“阿斯克西斯”的先声：

在《炼狱篇》的第二十七曲里，朝拜者和史泰秀丝和维吉尔跨过火之墙，遇见了天使。然后是各种传统性的老生

常谈，包括许多父子对话、大墙、屏障以及你能想象得出的一切古代和中世纪主题的回声。这也是维吉尔从诗篇中消失而代之以贝雅特丽齐的转折点。但是，人们通常没有注意到：这里也是维吉尔的回声出现最频密的时刻——包括全诗中唯一的直接引用维吉尔诗文（用拉丁文）之处。这一切都被有意地扭曲了。一开始时是迦太基国王狄多的话。她看到伊尼斯时回想起了在遥远的过去她对丈夫的感情，由是预见到自己将被焚烧而死："经历真正的火焰。"但丁在《炼狱篇》里用这句诗来回忆他对贝雅特丽齐的初恋。当她回来时："我感到了过去的爱情火焰的象征。"接下来，天使们唱起欢迎贝雅特丽齐的歌："让白昼充满美丽的百合花……"而这一句歌词原来是特洛伊王子阿基斯在"你将前行"一段中用以指奥古斯都的儿子夭折的阴影，象征着最终的消亡——虽然罗马是永存的。学者们认为，这里指的是早晨的紫红色的百合花。而《炼狱篇》中所暗示的很明显是象征复活的白色百合花。面对着声势浩大的回归，朝拜者向维吉尔求助，但发现仁慈的父亲已经不见了。"维吉尔，维吉尔，维吉尔，"——这句呼喊语直接摹仿了维吉尔在《农事诗集》第四卷中关于俄耳浦斯的故事。在那则故事里，维吉尔承认诗歌的无力，让俄耳浦斯呼唤其妻："欧律狄克，欧律狄克，欧律狄克。"就这样，狄多的阴蔽的爱欲厄洛斯被改变了——通过对贝雅特丽齐的归来这一追忆式补偿所改变。政治秩序的永恒性最终与复活中体现出来的人的不朽性相对应。诗的力量超过了"死亡"。朝圣者的姓名第一次——借贝雅特丽齐之口——被直接叫出："但丁！"

——摘自给作者的一封信

尽管如此，这种净化后的命名也只是这儿保留下来的最后一点祖宗的成份了。因为每一位启蒙运动之后的大师都向着"自在"(being-with-oneself)迈进，而不象但丁在这个伟大时刻之后那样走向"分享"(sharing-with-others)。让我们考察一下六位有代表性的近代诗人：华滋华斯、济慈、勃朗宁、惠特曼、叶芝和史蒂文斯。他们的"阿斯克西斯"必然是接近唯我主义边缘的一种修正比。让我把他们一对对地列举吧：华滋华斯和济慈，勃朗宁和叶芝，惠特曼和史蒂文斯。在每一对中，前者既是后者的前驱，同时又和后者共享另一位前驱者——被共享的三位共同前驱者分别是：密尔顿、雪莱和爱默生。

先读一下华滋华斯伟大的断片《格拉斯密的家》吧：

我还只是一个天真无邪的孩子
我的心中充满了柔情。
在野性的欲望和盲目的爱
未开化的本能骚动
我深深地呼吸(这一点我记得比较清楚)。
我的欢乐，我的意气风发。
那时候，没有别的事更受我欢迎，
没有任何诱惑力能够企及
哪怕是一半——比起那激励我投身
勇敢的事业者，深邃的湖泊，参天的大树，
黑洞洞的深渊，令人目眩的悬崖，以及
岌岌可危的高塔：我喜欢挺直身子
去瞻仰它们的令人却步的巍然丰姿——我瞻仰他们，

但我并不屈服——
有时候用行动，更多用思想。
随着阵阵冲动——其力量连上面提到的湖树渊崖也难
出其右——我听到了
勇敢地面对（甚至寻找）危险；那是单枪匹马以信心
去完成的孤独的事业，或者由几位毅力坚强者
为了荣誉而用双拳去力敌万夫。
但是，至今我还不忍卒读两艘勇敢的战舰的搏斗——
殊死搏斗的故事；然而，我对此的乐趣
超出了智者应感到的乐趣。我希望，
我烦恼，我愤激，我奋斗——那里有我的灵魂。
但是大自然已经将我驯服，大自然要求我寻觅
其它的忧虑，要不然就保持安静。
大自然对我象对待一条湍急的流水——
激流象高山的婴儿，大自然带领他穿过静静的芳草地
流域；这已经是在他明白了自身的力量，
感到了胜利喜悦的时候。
他拚命冲过惊险而令人狂喜的湍流。
这是大自然悄悄地完成的事业，
都得到了理性的承认，她以深思熟虑的口气说：
温柔一点，流向温柔乡中，
那儿有你的光荣和幸福。
不要害怕（虽然你向我悄悄坦白过）缺少原有的
雄心壮志——不怕血战仇敌，不怕赢得胜利。
跳越阻碍，到黑暗中去探索，
一切燃烧起你的赤子之心的感情——爱情，

期望，藐视，永不放弃的求索——
都将继续存在——虽然更换了地方，但是
应该仍然存在；它们没有死亡的权力。
再见吧！勇士的阴谋；再见吧，
鲁莽的灵魂——它斜睨着那条比寻求自由的危险事业
　较为稳定一些的道理。
再见吧，那另一个希望——我久藏心中的希望
——以缪斯的呼吸吹奏出英勇的号角的希望。

这一“阿斯克西斯”产生出的是一位本可能比后来的华滋华斯更加伟大的诗人。他本来也许会成为一个更加外向化的创作者，他的主体可能会超越他自身的主体性。一种巨大的限制力使得华滋华斯降低成了现代诗歌的创始人——我们现在终于能够看出：现代诗歌只是一件相对渺小的事业。说得更清楚一些，现代诗歌（即浪漫主义）是比从荷马直到密尔顿的西方诗歌所不得不经历的还要更为巨大的想象力之升华的结果。华滋华斯处于不利的地位，他须要歌颂的不仅仅是性欲的割除，而且是一种真正的损失——损失掉“一切燃起赤子之心的感情，爱情/期望、轻蔑、以及永不放弃的求索。”他的信仰是：所有这一切“应该继续生存，虽然更换了场所，但一切/应该生存。”然而，不久他的诗就会不再保持这种信仰了。

在《格拉斯密的家》中，在这个片断的下一节（即最后一节）里对这种升华作了可以想见到的补偿。这一节后来成为《郊游》一诗的著名的“简介”。在这里，“阿斯克西斯”得到了完全的表现，既是密尔顿的缩削，又是华滋华斯的缩削。在这里，作为庞然大物般的强者诗人华滋华斯的焦虑也得到了表达：

……我的歌
会散发出它那星光闪烁般的美德，
释放出善良的影响，使它自己
不蒙受任何恶的影响——
来自弥漫于下层世界的突变的影响！

在两年之后写成的献给密尔顿的十四行诗中，对前驱的描写就象华滋华斯在这儿看到的他自己：

你的灵魂就象一颗星，远远地在那方；
你发出的声音就象大海般无边；
象一尘不染的天空那样纯洁，庄严，自由……

这段祈祷是要成为一种影响，而不是被影响。前驱之被称赞是因为他曾经处于诗人现在处于的状态。新人自身的纯粹的孤立现在也成了密尔顿的孤立。而当他已经战胜密尔顿时，他声称已经战胜了他自己。华滋华斯的艺术在于让读者相信：与外在的自我和自然建立关系仍然是可能的。他是使别的自我和每一种自然与他自己离间开来的大师。这位大夫只医治他自己造成的创伤。

过了不到二十年的时间，济慈也与一个非常类似的炼狱式的重负进行了搏斗。这个重负就是使“不屈不挠的求索”内在化而获得升华的必要性。尽管这种升华还能使得密尔顿幻想出一场天国之战，但是济慈的“阿斯克西斯”则更为剧烈。因为他的“遮护天使”是两位一体的密尔顿加上华滋华斯。在济慈身上，

净化是完全敞露的，且成了《赫坡里昂之沉沦》(The Fall of Hyperion)的核心，他的缪斯蒙尼塔(Moneta)面对着诗人：

……“假如你不能够攀上
这些台阶，那就死在现在那块大理石级上吧。
你的肉体——寻常泥土的近亲——
将由于营养不良而憔悴——而你的骨架
在几年之内亦会枯萎而消失——使得
最锐利的眼力也无法寻找出
现在正静坐在冰冷的人行道上的你的任何一点痕迹。
在这个钟点内，你的生命之沙粒将会漏尽，
世界上没有哪一只手能够翻转
你的计时沙漏——假如在你能登上这几步不朽的台阶
  之前，
这些粘结的树叶已被烧光。”
我听着，我看着，两种感官同时发挥功能，
这么的美，如此微妙——我感到了
那严重的威胁和严峻的任务的不可一世。
漫长无边的劳苦，树叶还在
燃烧——突然间，一种颤抖着的冷栗
从铺好的路面径直击向我的肢体，
并且迅速上升，将其寒冷的魔爪
扼住喉头边搏动着的血管！
我尖叫着，那极度的痛苦
刺痛了我自己的耳朵——我拚命挣扎着逃脱
那麻痹，挣扎着想登上最低的那级台阶。

我的脚步缓慢，沉重得象死人一样：寒冷
使我窒息，使我闷沉——在我心中。
当我双手握在一起时，我竟感不到它们的存在。
在死亡前的一分钟，我的冰住了的脚终于碰到了
那最低的楼梯。而就在这接触的一霎那，生命似乎
　突然狂奔到我的脚趾……

在这里，被升华化了的乃是自从莎士比亚以来感官想象之最完整的范例。在这里结束的则是济慈的诗歌，虽然诗人本身在放弃续完这一伟大片断之后还活了一年零几个月。毫无疑问，他肉体之疾病是这一幻想得以升起的基础。但是，我们有必要问一下：从诗的角度看，差一点把济慈给毁了的"麻痹"到底是什么？在这里，"阿斯克西斯"并不是关于感官的，而是关于济慈对于感官的信念——这种信念是如此的崇高，在人文主义诗歌里无有能与之匹敌者。然而，这一信念虽然植根于济慈本人的气质，其源泉却来自青年密尔顿及其对人类的可能性的一元论梦想——文艺复兴的最后的崇高，亦来自青年华滋华斯——对法国大革命的幻想家。如果济慈把这一信念从他自身中清洗了出去，那末他同时也就从他的"伟大的原作者"的早期光辉中清除了这一信念。作为成熟了的（或已被毁了的）人，他们经历了各自的净化，但仍然保留了早期的幻想。济慈为他俩做了他们自己不忍心做的事：他对精神所产生过的最深刻最动人的自然主义幻想提出了疑问。对它们——同时也对他的最佳自我——提出了疑问之后，他被赐予了对他自己的最后的视象，然而却是在终极孤立的光辉之中：

既无后盾又无支援，
只有我自己虚弱的必死，我承负着
这永恒寂静的重负。

《赫坡里昂之沉沦》的凝重风格和不可避免的词句模式均源于济慈型的"阿斯克西斯"——一种几乎补偿了这个苦涩的修正比的人道主义产物。对于没有达到那样的平衡的诗人，这种补偿也就没有了。勃朗宁和叶芝都是依赖雪莱的继承人。（根据叶芝的自白，勃朗宁也是对他的"危险的影响"。）当他们成为完全成熟的诗人时，他们进行了一次巨大的自我缩削。勃朗宁的升华赋予他特有的那种戏剧独白，而且随着这种独特的戏剧独白还产生了他那英语文学中超群绝伦的恶梦艺术：

XXV

接着是一小块收割过的田地，原来是一片树林，
然后是一块（也许原来是）沼泽，现在却只是块空地
——绝望而被削平了的空地；（傻瓜就是这样取乐，
制造出一个东西又把它搞脏，直到他的情绪
起了变化，然后他就溜掉！）在四分之一亩大的地里——

泥淖，粘土，碎石，沙子，彻底的黑色的贫脊。

XXVI

一会儿是几块褪了色的痛苦的回忆，色彩愉快而阴沉，
一会儿又是小块的贫脊土地上
绽出一些象苔藓或疮疖一样的东西；

接着出现了一颗麻木了的橡树，树身上的一条裂缝
象一张扭曲的大嘴——连嘴唇都张得裂开了，
对着死亡张大着嘴，在闭合上嘴的一瞬间死去。

XXVII

离开终点总是那么远一点距离！
远处一无所有，只剩下暮色苍茫；没有任何东西
为我指出前路！这样想着的时候，
一只黑色大鸟——魔鬼的密友——
滑翔而过，它那飞龙式的张开的双翅一点不拍动，
擦过我的帽沿——也许这真是我寻找的向导。

XXVIII

抬头仰望，我开始有点明白了
虽然有漫天飞尘，平原已经彻底地
让位于山脉——以那样动听的名称
去装点那溜进视野的不屑一顾的丑陋的高峰和土堆。
它们又怎么使我大吃一惊的呢？——你来回答吧！
至于怎样从它们那里获取点什么——连我也不清
楚。

XXIX

但是，对于发生在我身上的恶作剧的某些奥妙
我似乎也明白了一半；在何时明白的？——
谁也不知道，也许在一场恶梦中。到此为止。
结束了前进。正当要放弃希望的时刻，

我又听到了喀嚓一声，就象一口陷阱关上了门——
　　你已经陷入兽笼！

XXX

突然，烈火般地使我惊醒，
　　这就是那个地方！右边两座小山，
　　佝偻成两头缠住了角的斗牛；
而在左边，一座高高的光秃秃的山……傻乎乎的，
老态龙钟地正在打瞌睡。
　　它已经走完了一生——一生就是为了练就这一副
　　　　嘴脸！

XXXI

除了那高高的塔，中间还能有什么？
　　圆圆的矮塔楼，跟傻瓜的心一样盲目，
　　用褐色石料建成，在整个世界上
也难找类似物。暴风雨的淘气的小精灵
把船夫指向那看不清的暗礁——那时刻
船刚起锚，却撞了礁。

为什么称其为“阿斯克西斯”的产物呢？换句话说，为什么说在这儿找到了跟叶芝的《得了安慰的卡丘林》(Cuchulin Comforted)同样的原因？——在那首诗里，主人公接受他在来世中的地位——懦夫社团中的一员。“是诗人而不是老实人”，帕斯卡说得好。修正前驱者就是编造谎言——针对的不是生命之存在，而是时间。而“阿斯克西斯”恰恰就是针对时间真理的谎



言——在时间里，新人希望取得自主，那已被时间玷污了被“他者”破坏了的“自主”。

雪莱是把勃朗宁和叶芝领入诗坛的人，引领的方法是为他们树立了一个自我消耗的自主的榜样，一个能为他们带来自我诞生的希望的唯一的求索的榜样。勃朗宁和叶芝后来都被雪莱《诗辩》中的道德预言所困扰。因为雪莱在文中写道：不管诗人作为普通人犯了多大错误，他们已经经历了时间这中介者和拯救者之血的洗礼。这是俄耳浦斯神秘教的信念。从该信念的纯正性要求而言，勃朗宁和叶芝都不够强，不足以生和死。雪莱的俄耳浦斯是“阿拉斯托”的诗人。他目睹“幻想”和“爱情”之离去而大声疾呼：“睡眠和死亡/不会把我们永久分开！”勃朗宁和叶芝必须从这种对破灭了的求索的毫不追悔和怨恨中救赎他们自己。因为他们的诗人父亲的想象之纯洁是没有哪一位后人能够持存的。

当查尔德·罗兰（Childe Roland）尽毕生之力作准备之后，却要直到“黑塔”压到眼前才能认出它；当卡丘林心安理得地缝制裹尸布然后再与他的对手们——一帮注定的懦夫和叛徒们（象罗兰失去的求索伙伴们）——一起歌唱的时候，我们看到的是一幅幅“阿斯克西斯”寓意画——一位完全不可腐蚀的想象中的英雄的儿子们要付出的可怕的代价的寓意画。雪莱身上最令人恐怖的乃是他的俄耳浦斯式的完整性——一种不能忍受妥协的精神的爽直。然而，如果缺少了这种妥协，则社会存在以至自然界的生命也就根本不可能了。勃朗宁沉浸于古怪，叶芝醉心于兽性，而这两者都是他们的前驱者的准神化的英雄主义——他那惊人的对“绝对”的偏执——的升华。但是，与伟大人物如华滋华斯和济慈的升华相比，在这些缩削现象里我们更不容易

看出：较之具体得多的收益，损失竟然也不少。

弗洛伊德的升华概念是定量性的，总在暗示着一个上限，超过了这个上限，本能的冲动就要起而造反。作为一种修正比的"阿斯克西斯"也是定量性的，因为诗人的炼狱很少会成为一个人口稠密的地方。那儿的居民只包括诗人和他的缪斯，甚至缪斯也还经常失踪。查尔德和卡丘林是只能通过失败的背反才懂得什么是失败的英勇探索者，是独来独往的天马。只有一小撮失败、叛徒和懦夫会和他打交道，而他们的出现则证明了英雄们自身极大力量中一切模棱两可的成份。但是，查尔德·罗兰和他的前驱们之间的差别以及卡丘林和他的安慰者之间的差别在于：只有英雄的净化才是"阿斯克西斯"，才是一条通向自由——有意义的行动——的大道。

勃朗宁的独白，就象叶芝的幻想抒情诗，乃是一种回避行为，因而是俄耳浦斯式诗歌的缩削，是雪莱式预言的号角。美国的强者诗人的"阿斯克西斯"强调这一过程的最终目的——自持的孤独——而不是过程本身。密尔顿和华滋华斯的共同影响创造了启蒙运动后的英诗的精神气质。他俩都使自己巨大的力量适应升华的需要。但是，真正的美国诗歌的伟大鼻祖则不然。在爱默生身上，心智的力量和视觉的力量竭力合成一体，从而使"阿斯克西斯"成为不可能。

在阳光下，把它们的形象刻画在视网膜上，同样，分享着整个宇宙之抱负的客体，趋于将其本质的更精巧的副本烙在人的心智里。如同事物变形为更高级的有机形式，它们变成了旋律。每一件物上都有它的魔鬼或灵魂。就象事物的形式为眼睛所映照，事物的灵魂则为旋律所映照。太海、

山脉、尼亚加拉大瀑布以及每一只花盆都“先在”或者“超存在”于“超前旋律”里，犹如飘溢空中的香味。一个听觉灵敏的人从旁走过，他会无意中听到这些超前旋律并会努力把这些音符忠实地记录下来——既不淡化也不使之走样。

……这种领悟体现于所谓的“想象”，这是一种非常高级的领悟力。这种领悟力不是靠学习研究而来，而是靠偶然地到达某地和发现某物的灵性，靠同步地走上事物形态变异的圆周或直线运动，从而使这些事物清清楚楚地展现在眼前。

这就是美国式的崇高。这种崇高并不为了现实原则而放弃快乐原则，即使在期待推迟的实现也将保护快乐原则时也是如此。眼睛是全身感官中的霸主。大自然使密尔顿摆脱了这个霸主，华滋华斯则使大自然摆脱了这个霸主。但是，在美国诗歌里，眼睛则是一种强烈的激情和一整套纲领。在眼睛独霸一切的地方，“阿斯克西斯”——毫无缩削——倾向于把重点放在“自我”对别的“自我”的领悟。我们的大诗人的唯我主义（包括爱默生、惠特曼、狄金生、弗罗斯特、史蒂文斯和克莱因）被扩大了，因为“眼睛”不想被净化。实在还原为爱默生的“我”和“非我”（我的身体和大自然），把其它一切全都排斥在外，除非，前驱者已经变成了“我”的不可避免的成份。

在《过布鲁克林渡口》一诗中，惠特曼看到“落日，涨潮的涌进和退潮的涌出”后，“我”感到了宽慰——因为他的后来人也将象他那样看到他见到的一切。但是，他这首伟大的诗篇就象他的其它一切成功的作品一样，只是围绕着他那独立的自我，围绕着爱默生式的领悟——这与萨满教相距不远，而与对外部世界

的观察没有多少关联。在惠特曼身上，爱默生式的孤立化加深了，眼睛变得更加霸道。而当眼睛的威力与太阳认同时，一种巨大的“阿斯克西斯”即告完成：

> 眩目的，巨大的，日出将很快把我杀死
> 如果我不能在现在并且永远从我身上驱走日出。
>
> 我们也象太阳一样上升，发出眩目的光，以巨大的力量，
> 我们在清静凉爽的黎明发现了——啊！我的灵魂。
>
> 我的声音追逐着我的双眼无法看到的东西，
> 随着我的舌头的旋转，我将席卷世界和宇宙空间。

为什么把这种无限的扩展性称为“阿斯克西斯”呢？在爱默生的宏论里，被提出来升华的是什么？是什么样的缩削使得惠特曼的声音能领悟到他的眼睛看不到的事物？如果“不付出代价则一无所获”——如爱默生补偿理论所坚持的那样——，那末在这个唯我主义的日出里，爱默生式的诗人补偿的是什么损失呢？这个损失就是爱默生所谓的“一次伟大的失败”（基督是这一“伟大失败”的典范）。爱默生又说：“我们要求胜利”。基督“干得很漂亮……但是后来者将干得更漂亮。心智需要更高地表现其品性，使之既适应感官，又适应灵魂；既是感官的成功，又是灵魂的成功。”惠特曼之化身为太阳就是一次爱默生式的伟大失败，一种包含了退潮的流入，是对爱默生未来的“中心诗人”预言的一种“阿斯克西斯”。

在遥远的南方，秋天的太阳正在驶过，
就象沃尔特·惠特曼漫步在红红的海岸上。
他在歌唱，他在歌唱他的一个部分
——过去和未来的世界，死亡和白昼。
他唱道：没有什么到了终结。没有人看得到尽头。
他的胡须是火，他的歌谱就是跳跃着的火焰。

关于"阿斯克西斯"的讨论最终必须谈及史蒂文斯。他的作品就是由这个修正比制约着的。史蒂文斯有一种"肯定的狂热"，他抵制他自己旺盛的升华。他后悔没有当"一个更加严厉，/更加折磨人的大师。"但是，他根本不是精神上的苦行者，他会很高兴去写出更象凤梨一样的诗歌。他的第一激情是对爱默生和惠特曼的俄耳浦斯式追求，对美国式崇高的追求。但是，影响的焦虑使得他的激情畸形了，其结果是史蒂文斯形成了一种癖性——他说话的简约性连他自己都难以忍受。处在最佳时期的史蒂文斯下功夫"使可见的东西稍微不那么容易/见到，"从而背叛了他自己的传统。但是，纵观他的全部诗作，孤独净化达到的程度之强烈是在爱默生、惠特曼和狄金生身上所未见过的。史蒂文斯写道："弗洛伊德的眼睛是充满潜能的显微镜"。而史蒂文斯则比任何现代诗人更自然地以一个"心理的人"的状态进行创作。史蒂文斯的升华就是对济慈式感伤的缩削，是对曾经听从蒙尼塔的"想到大地"的指令（但发现这种想法还不够）的心智的缩削：

还有什么能比明月走向深夜的路途
更加安静无声？

但是他的母亲的存在又回到他的胸膈并且大声呼喊。

又红又圆润的树叶带着
浓郁的夏日的红色香味，
但是他曾经爱过的她却冷冷地对待他那轻轻的抚爱。

如果地球被证实是包罗万象的终极，
即使它自给自足，
那又有什么好处呢？

在史蒂文斯身上，读者面对着整个浪漫主义传统的“阿斯克西斯”；是华滋华斯亦是济慈的“阿斯克西斯”，是爱默生亦是惠特曼的“阿斯克西斯”。现代诗人中能及得上史蒂文斯的一半的人中，谁也不会选择这么大的自我缩削，谁也不会以一个迟来者的名义去牺牲掉那么多的本能的冲动。弗洛伊德在反省自身时最后得出结论：是焦虑产生了压抑，而不是压抑产生了焦虑。这一点在史蒂文斯的诗作里到处都得到证实。可以想见，史蒂文斯知道自我和“伊底”都是有组织的体系，甚至是组织起来相互斗争。但是，史蒂文斯也许好就好在他不了解他的自我对优先权和独创性的焦虑是不断地被他的“伊底”对前驱者的吸收而激起来的。这样，这些前驱者在他身上起的作用不是一种吹毛求疵的力量，而简直象某种本能的生命力。因此，作为气质上的浪漫人文主义者和在焦虑方面的缩削形反讽家，史蒂文斯变成了一位各种诗质的惊人的混合体——包括外国的和本国的诗质。他证明了，最强大的现代诗歌是由“阿斯克西斯”创造出来的，但是，他又使我们感到无比憾恨——他缩削掉了他本可以做出的

更伟大的成就，如果他能摆脱那可怕的误读必然性，请看他对爱默生的误读：

下午显而易见是一个源泉，
太宽阔，太艳丽，能不宁静？

太喜欢思考，还能没有思想？
最模糊的祖先，最模糊的族祖，
日日沉思的庄严，

下午悄然无声地来来往往，周而复始；
我们思维着，无论太阳是否照耀大地；
我们思维着，当微风吹过田野里的池塘。

有时候，我们用披风盖住我们的诗句，因为
还是这微风，越来越增强力量，发出了声音——
象冬天到了尽头时减弱到最弱时的风声。

才人的代谢反映出的只是
这个幻想的一霎间。新人
寻求的是值得重视的人。

寻求一位值得重视的人物，这种寻求乃是对更大的爱默生梦想的缩小，在威胁着不要成为爱默生所谓的伟大的失败；它要成为适合于苦行精神的那种失败，或诗歌本身的失败。

第　六　章

“阿波弗里达斯”
或：死者的回归

没有泊舟的锚地。

没有睡眠，也没有死亡。

看上去死了的人还活着。

爱默生

安庇多克莱斯认为，我们死时灵魂会回归它的源泉——火。但是，我们的魔性——内疚加上时刻潜在着的神性——并不是来自火；它来自我们的前驱者。偷来的成份必得归还；而魔性从来不是偷得的，而是承继下来的，在死亡的时候又接着再传给新人。这样的新人是能够同时接受邪恶和神性的迟来者。

想象力的谱系追溯的是魔鬼的后裔，而不是心理的后代。不过，这两种遗传家世不乏雷同之处：

> 也许一个人的存在是对另一人的
> 惩罚，就象儿子的存在之对于父亲。

也许，一位强者诗人的劳作就是在为一位前驱诗人的作品赎罪。而更可能的情况是：后来的幻觉之得以净化是以前面的幻觉作为代价的。但是，死了的强者诗人还会回归——在诗歌里，也在我们的生活里——而他们的回归必然会给健在者投下阴影。完全成熟的强者诗人最容易在他与死者的修正关系的这一最后阶段处于被动地位。在求索终极清晰性的诗歌里，这种被动脆弱性表现得格外明显——因为它们希望成为最终的定论，希望成为强者诗人独有的天赋的确证（或希望我们记住它们是强者诗人独有天赋的确证）：

我站起来了，为了那块空间——
林木和水面的景观似乎占据着的空间，

天虽已大亮，比那寻常的阳光具有更高神性的
柔和光迹
洒向大地，这块地方立即

充满了魔术般的声音，编织出一支
已被遗忘的乐曲，使感官深感困惑……

在这首诗里，临终前的雪莱又一次感到了华滋华斯的《永生的了悟颂》的恐怖，屈服于他的前驱者的“寻常的阳光”：

——我，千千万万中的我，
被扫掉了——我，迟开还不算太久的最芬芳的花朵；
我，不是那阴影，也不是那孤寂，

我，不是那堕落的流水的忘川曲；
我，不是那原初“理式”的鬼影，
它在活动中游弋——我在

我投身过的生命力之风暴中的
最混浊的波涛里，坦着胸膛搏击
那寒光的所在——它的气势变形得太快了。

一八二二年，当雪莱经历这一最后幻景时，华滋华斯作为诗人早已隐迹了（虽然肉体上的华滋华斯要比雪莱多活二十八年，直到一八五〇年才逝世）。但是，强者诗人会不断地从冥冥世界回归尘世，只不过是以别的强者诗人半推半就地为他回归的介质。他们是怎样回归的？这是一个具有决定性意义的问题。因为如果他们毫无缺损地回归，这样的回归会使迟来者陷入穷困境地，使他们在人们的记忆中（如果人们还记得他们）必然成为最终的贫困者——永远无法克服的想象的贫困。

“阿波弗里达斯”是阴森森的不吉祥的日子，届时，死者又回到他们生前的居所，又来到强者诗人身上；不过对于真正的最强者，还有一个辉煌的最终极的修正行动使得这最后一次回潮也得到净化。叶芝和史蒂文斯是本世纪的最强者诗人；勃朗宁和狄金生是十九世纪后期的最强者诗人。他们都生动地体现了修正比的这种最精妙的功能。他们都获得了一种风格，使他们获得并保持了领先于他们的前驱者的地位，从而几乎推翻了时间的专制独裁。我们可以认为，在某些惊人的时刻，他们是被他们的前驱者所摹仿。

谈到这里，我想把这一现象跟鲍杰斯的高见区别一下——后者认为艺术家创造了他们的前驱者，如鲍杰斯眼中的卡夫卡创造了鲍杰斯的勃朗宁。但是，我在这里指的是一种更激进而且（可能是）更荒诞的现象，一次胜利的现象——在后来诗人的作品里，前驱者被放到这样一个位置，使得他的作品中的某些章节看上去似乎并没有预示后来诗人的降临；反过来，倒是这些章节本身却应归功于后来诗人独立获得的成就，甚至还必然地会被后来诗人更伟大的光芒所削弱。强有力的死者回归了，但打着的是我们的旗号，发出的是我们的声音——至少是部分地如

此，至少在某些时刻如此。这些时刻证明了我们的坚毅，而不是他们的坚毅。假如他们完全以他们自身的力量而回归，那胜利就是他们的：

当我们默默地想着死者或敬爱者的时候，
最高峰的边缘也能使人惊骇；
在最后这一块光明地域里，
想象也无法全部完成这件业绩。
勇于生存者已经不再是一只小鸟，但仍然振动双翅
搏击那巨大无边的万物之虚空。

罗斯克(Roethke)本希望借这首诗来树立起一个晚期的罗斯克，但不料——哎！——这却是写过《灯塔》(The Tower)和《弯弯曲曲的楼梯》的叶芝。罗斯克原打算会成为晚期的罗斯克，却不料竟然会是写《四重奏》(Quartets)的艾略特：

所有的旅程，我想，都是相同的：
向前挺进，在动摇过几次之后，
有那么一会儿只剩我们孤零零地向前，
碌碌不停，只看到我们自己……

史蒂文斯的《来到夏季》(Transport to Summer)中有后期的罗斯克。惠特曼的《丁香》(Lilacs)中有后期的罗斯克。但是很遗憾，在罗斯克晚年的作品里却几乎找不到后期罗斯克的存在。对罗斯克来说，“阿波弗里达斯”的到来是一场席卷一切的浩劫，剥夺了他的力量。但是，这种力量已经实现了，已经成

为他的一部分了。罗斯克并没有给我们一个“阿波弗里达斯”的肯定的、修正意义上的例子；在叶芝、艾略特、史蒂文斯或惠特曼的诗作里，没有哪一段会使人感到是罗斯克写就的作品。丁尼生的《圣杯》(The Holy Grail)描述的惨象里，当珀西弗尔单枪匹马踏上毁灭性探索的旅途时，我们可能会朦胧地感到：这位桂冠诗人似乎受到过艾略特的《荒原》(The Waste Land)的过分影响。因为艾略特也成为了一位使“阿波弗里达斯”逆转的大师。我们也可以用当代的阿什贝利的成就为例。在他的力作《片断》(Fragment)（收入《春日重梦》The Double Dream of Spring）中，阿什贝利会使我们想起史蒂文斯，使我们不安地发现：有时候史蒂文斯的诗听起来太象是阿什贝利写的——这确是一种我简直难以想象的成功。

肯定性的“阿波弗里达斯”在“美”的意境里添入了“奇”的色彩。对这种“奇”作出最佳阐述者莫过于佩特。也许整个浪漫主义风格之高潮期所依赖的就是让死人穿着活人的衣服表现，仿佛死去的诗人被赋予比他们自己能找到的还要充足得多的自由。试比较史蒂文斯的《叔叔的单眼镜》(Le Monocle de Mon Oncle)和他的最得真传的“儿子”约翰·阿什贝利所写的《片断》：

象一位陷入情网的书呆子，我看到
一个古老的侧面触动着一个新的头脑。
它来了，它开花了，它结了果然后死去。
这微不足道的比喻揭示了一个真理。
我们的花已经开过了。我们是鲜花结出的果实。
两只金色的葫芦在我们的藤蔓上膨胀，

终于进入了秋天，溅着清霜，
太胖了，模样都扭曲了，变得奇形怪状。
我们象长着疙瘩的倭瓜，带着纹理和辐射状线条，
哈哈大笑的天空将看到我俩，
被冬天腐蚀性的雨水冲刷得只剩一张外皮。

——《单眼镜》Ⅶ

象一只纯种的柑子，我们操着同一种语汇，
透过裂缝里的灰尘，
可以看到中间那一个圆周，
乃是我们的想象轨道。其它的词汇，
陈旧的方式只不过是装饰品和附属物，
目的只是使我们周围起一些变化，就象一个洞穴。
没有什么可笑的事情——
在这儿。我们的不平衡的核心应该孤立化，
同时又细心地支撑起
它的整个小慈姑一样的头部——想象之善。

——《片断》XⅢ

关于"影响"的比较陈旧的观点会认为，这两节诗中的第二节是从第一节里"派生"出来的。但是，懂得了"阿波弗里达"这一修正比，我们就能揭示出：在与死者进行的不自觉的较量中，阿什贝利获得了相对胜利。这一特殊的气质虽然重要，但对于史蒂文斯并不是起核心作用的因素。然而，对于阿什贝利，这种气质却自始至终体现着他的伟大。没有这一点，他是很难赢得胜利的。现在，当我阅读《叔叔的单眼镜》时，（且不去涉及史

蒂文斯的别的诗）我无法不听到阿什贝利的声音；因为这种语气是他的成就。阿什贝利的声音是无法回避的，也许永远是如此。而当我读着《片断》时，我往往不会联想起史蒂文斯，因为他的存在已被弄得温和了。在早期阿什贝利的作品里，尽管已经展示出他的远大前途，尽管他的第一部诗集《几棵树》(Some Trees)已经显示出了他的辉煌成就，尽管在他身上已经可以看出想与老师分道扬镳的那种“克里纳门”现象，但是，史蒂文斯的强大的支配力量是无法回避的：

年轻人把一间鸟舍
放在蓝色的大海边。他走了，
而它留了下来。现在，别的

人出现了，但是他们住在箱子里。
大海象墙壁一样保护他们
神祇们崇拜一幅女人的

线条画，在大海的阴影里——
大海在继续地画着。是海岸上
有碰撞和交流，抑或当这

女人离开时一切秘密都
云消雾散？是鸟儿在波浪的
记录之中还是陆地在推进？

——《生活在桌面上》(Le livre est sur la table)。

这种气氛是《弹蓝色吉它的男人》(The Man with the Blue Guitar) 的基调，焦急地想从严峻得无法忍受的一幅图景作一次转向：

慢慢地石头上的常青藤
变成了石头。女人们变成了

城市，孩子们变成了田野
而波浪中的男人们变成了大海。

是琴弦在编织谎言。
是大海回归到了男人头上，

田野禁锢了孩子们，野草成了
砖墙，苍蝇被逮住了，

没有翅膀，奄奄一息，可还是活着。
不协调只是在扩大。

在腹部阴深处，
在时间的岩石上，时间在生长。

——《弹蓝色吉它的男人》XI

早期阿什贝利的诗暗示在我们之中存在着“碰撞和交流”，即使面对的是大海——一种其力量超过我们的心智的感性宇宙。但是那首亲本诗，虽然它会在相似的带慰藉感的情绪中化

解自己，却使得诗人和他的读者因强烈地感到“不协调只是在扩张”而焦虑不安（当我们的“碰撞和交流”的声音面对着大海更巨大的节奏）。早期阿什贝利妄图软化他的诗人父亲的地方，成熟的阿什贝利——写出《片断》的阿什贝利——则颠覆甚至俘虏了他的前驱，即使他显得似乎更彻底地接受了他的前驱。在父亲的记录里也许仍然不会提到新人，但是他本身的想象力却取得了进展。在到达最后阶段之前，史蒂文斯一直是犹豫不决的，无法肯定地坚持或反对浪漫主义高潮时期的观点：诗人心智的力量可以战胜弥漫在整个宇宙中的死亡，或战胜被离间了的客观世界。他在《慢舞》(Adagia)中说过：世界并不是每天都在一首诗里把自己安排得有条不紊。他的豁达而焦急的弟子阿什贝利向误读的辩证法提出了挑战，以求每天都把世界安排进一首诗中：

可是，我应该从中得出什么结论呢？是从
操纵者的手里强夺来的许多相同的
取消抵押品赎回权的证书吗——象是一次判决
却仍然是梦境的气氛？两个人在尘埃里
可能碰撞，这意味着无影状的劫掠已经来到
其任务没有完成：空间还是那样
宏大而干涩。在未来几个月
平淡的黄昏里，她会记得那位
反常曾经跟她说过些话——语句象支离破碎的海滩
在空气的前进信号下变成灰褐色。

这是《片断》的最后一节，它使阿什贝利绕了三百六十度的一圈又回到了他早期的《生活在桌面上》。那里，“在海岸上存在

着碰撞和交流”，但它们都“在这个黄昏里碰撞”。早期诗中提出的问题：“是陆地在推进吗？”灰褐色的支离破碎的海滩对此作了部份否定的回答。而同时，“空气的前进信号”也作出了部份的回答。在《片断》的其它地方，阿什贝利曾经写过：“祖先这样解释后，一切/都以他预言的方式发生了，但却以一种滑稽的方式。”肯定性的“阿波弗里达斯”的力量使这位求索者获得了那首格言诗中的不容置疑的智慧——诗名起得很贴切，叫做《最快捷修补》(Soonest Mended)；其结尾是这样的：

……学会接受
艰难时刻的爱——当它们被展放出现时，
因为这是行动，这并不很可靠，这是粗心的
准备，在阡陌边垄沟里播下弯曲变形的种子，
准备好遗忘它们，并且总是走回到
出发时的那个泊位——出发的日子已经很久远了。

阿什贝利在这儿已经达到了诗体的神秘境界——但只能通过对误读的个性化才可达到。

诗体的神秘性在每个强者诗人身上都体现出其丰姿——接近于成熟的自我对自身之个性的欣赏。这种自恋就是弗洛伊德所说的“基本的”和“正常的”，是“对自我保存本能的唯我中心之利比多补充”。强者诗人对自己的诗歌的爱恋，就其本身而言，必然是排斥一切其它诗歌之实在的——除了排斥不了的，亦即与前驱诗歌的初始认同。根据弗洛伊德的观点，任何脱离初始自恋的行为都会导致自我的发展。用我们的话说就是：脱离认同之外的对修正比的运用即是通常称为“诗歌发展”的过程。假如

全部客体利比多真是发源于自我利比多，那我们就可以推测，每一个新人之被一位前驱者所发现的初始经验只有通过过度的自恋才成为可能。"阿波弗里达斯"，当它为有能力的想象力所操纵的时候，当它被一直保持其自身强劲的强者诗人所操纵的时候，与其说是死者之回归，毋宁说是早年的自我高扬之回归的一次庆典，而正是这自我之高扬使得诗成为可能。

强者诗人窥视着他那堕落了的前驱者的镜鉴，但在里面既看不到前驱者，也看不到他自己。他看到的是一个诺斯替式的重影——是他和他的前驱者久已渴望，但又害怕变成为的黑森森的"他性"或"对偶性"。在这种最深刻的回避中，积极的"阿波弗里达斯"才能形成其复杂的强入，从而使得勃朗宁、叶芝和史蒂文斯的最后阶段成为可能——他们都战胜了老年。《阿索伦多》、《最后的诗和剧》以及史蒂文斯《诗集》中的"岩石"一章都是"阿波弗里达斯"的惊人体现。其动机和效果之一部分就是为了使我们能够以不同的方法去阅读华滋华斯、雪莱、布莱克、济慈、爱默生和惠特曼的诗。似乎这些近代大诗人的最后阶段既不是为了最终肯定自己毕生的信念，也不是为了写几首否定自己以前的诗歌的翻案诗，而是为了最终确定一下祖先的位置——把他们再缩削一番。然而，这就使我们涉及到"阿波弗里达斯"的中心问题上了：是否还存在一种跟影响的焦虑有别的文体的焦虑？还是这两种焦虑就是一个？如果本书的论点是正确的，那末将近三个世纪以来的大多数诗歌的潜在主题就一直是对影响的焦虑——每个诗人都害怕已经没有合适的工作剩给他干了。毋庸置疑，自有文学标准以来就一直存在着一种对于文体的焦虑。但是，我们已经看到"焦虑"这一概念（以及诗人对其的信念）已经随着启蒙运动后的二元论在起变化。那末，当影响

的焦虑开始起变化时，文体之焦虑是否也一样在起变化呢？在影响的焦虑还没有发展之前，对于现今一切新诗人来说已是无法承受的文体个性化负担是不是也那么巨大呢？今天当我们打开一卷诗集时，我们听着——想听到一个新鲜的声音。如果这个声音没有在某种意义上和其前驱或伙伴有相异之处，我们则往往会弃之而去不再去听，不管它想说些什么。撒缪尔·约翰逊博士对影响的焦虑体会甚深。但是，他在阅读新诗人的诗作时使用的试金石仍然是：有没有新意？约翰逊很不喜欢格雷，但他在读到格雷诗中那些有独创性的思想时仍然会赞不绝口：

> 《墓园哀歌》这首诗充满了能在每个人头脑里都可以找到的意象和能使每个人的心弦都发出共鸣的情感。以"即使这些白骨"开头的那四节我感到很有独创性：我在别的地方从来没有看到过这些思想。但是，读着这些诗句的人却无法不感到这些思想是多么的似曾相识。要是格雷常常写出这样的东西来，那末我们就无法苛责他；当然也无须赞扬他了。

这里讲的是"每一个读者都已感到——或被人说服而感到——的新鲜概念"。这可比这段文章更难理解。约翰逊是不是真的感到这四个诗节非常新颖独创？

> 即使这些白骨，也总立一块薄碑
> 不至为人践踏，
> 装饰些鄙陋的诗句，不成样的雕刻，
> 恳求过路人馈赠一声叹息。

粗通文墨的诗人拼出他们的姓氏和生卒
代替那声誉和挽歌；
到处点缀些圣经上的句子
教导乡人如何去死。

谁人愿舍下这可爱而忧虑的生命，
被人遗忘，不再为人提起？
谁人能离开这欢声笑语的温暖，
不撇下希求眷恋的最后一瞥？

离别的灵魂依求慈爱的心肠，
闭阖的眼睛想望虔诚的泪珠；
即使在坟墓里，自然的声音也要呼喊，
即使在我们的灰烬里，也燃烧着故人惯常的火焰。

斯威夫特、蒲伯的"奥德赛"、密尔顿的魔鬼、卢克莱修、奥维德以及彼特拉克在这里都是格雷的前驱者。因为，学识渊博的格雷一动笔几乎总要把他自己尽可能地和每一位文学先辈挂上钩。约翰逊是学富五车的批评家；为何他要赞美这几节诗中并不存在的独创性呢？答案也许是这样的：这一首诗淋漓尽致地道出了约翰逊内心感受最深的忧虑。能发现一个同时代的知音，比本人更深刻地道出自己内心的感受，且是约翰逊本人又无法道出的感受。在这种情况下，约翰逊当然情不自禁地认为格雷此诗具有不可比拟的独创性。格雷的这几节诗所大声疾呼的恰好是被影响的忧虑从我们身上剥夺了的最低限度的隐喻性的不朽性。我们可以很有把握地认定，每当约翰逊那强壮的情感发现

了新颖的文学内容，这种发现中必定会牵扯进约翰逊的压抑。但是，由于约翰逊是如此普遍的读者，他的情况也展示了其他许多读者的倾向——这种倾向可具有决定意义地在我们内心极力回避的那些概念里得到发现。约翰逊讨厌格雷的文体，但是他看出在格雷的诗歌里文体的焦虑和影响的焦虑已经很难分辨。他还是原谅了格雷的一段文字——在这段文字里格雷把对自我保存的焦虑笼统地推广成一种更广泛的情绪。约翰逊在评论他的可怜的朋友科林斯时其实也包括了格雷。约翰逊是这样说的："他老是爱用陈词滥调，且是不值得复活的陈词滥调。他用词造句总是越出常规。他，那些亟待成名的后生似乎以为只要不写散文，那就是写诗了。"看来，约翰逊已经把独创性的负担和文体问题合二而一了。他在斥责他认为的蹩脚文体时也意味着这种文体缺乏新鲜的实质内容。所以，看起来约翰逊是站在我们的对立面；实际上，只要我们不考虑内容，不考虑新诗人对文体个性的追求，那末约翰逊还是我们的老祖宗。最迟不超过十八世纪四十年代，文体的焦虑跟相比而言较晚出现的影响的焦虑就开始了殊途同归的过程。这一过程在最近几十年里似乎达到了高潮。

我们也能看到在田园式挽歌和它的后代(派生诗种)之间的这种合并。因为当一个诗人为他的前驱——(或更多地是为他的另一位同时代诗人)——唱出哀歌时，他往往也坦露出了他自己内心深处的焦虑。莫丘斯(Moschus)在哀悼比昂(Bion)的挽歌里，一开头就说挽歌从此没有了生命，因为"他已经死了，美妙的歌唱者已经死了"：

啊！浓密的树叶里宛转哀啼的夜莺，

请你告诉阿莱瑟索的西西里海水
牧人比昂已经死了。
随着比昂，歌也死了，
多利安的歌谣亦随之销声匿迹。
开始吧，西西里缪斯们，开始唱哀歌吧。

可是，当《哀比昂》这首挽诗还远远没有结束的时候，莫丘斯已经高兴地发现(必须发现)：比昂死了，但歌并没有完全随着他而死去：

……但是，我要为你唱出一支奥索尼悲歌，
我对田园诗并不陌生，但我是多利安缪斯的继承人，
——你曾经教过你的弟子们。这就是
你给我的礼物。你把财富留给别人，把歌谣
留给了我。
开始吧，西西里缪斯们，开始唱哀歌吧。

伟大的田园挽歌——实际上也是一切为诗人所写的主要挽歌——并不是表达悲哀，而是围绕着挽歌作者自己创作上的焦虑。因此，他们用来安慰死者的是他们自己的抱负〔如《利西达斯》(Lycidas)和《酒神杖》(Thyrsis)〕。如果不是抱负，则用他们的湮灭和被遗忘〔如：《安东尼斯》(Adonais)，惠特曼的《丁香》(Lilacs)，斯温伯恩的《你好，山谷》(Ave Atque Vale)〕。对于"阿波弗里达斯"这个修正比来说，最大的讽刺是：面对着死者回归的急迫情况，迟来者诗人努力地颠覆破坏前驱者的不朽性，仿佛一个诗人可以牺牲另一个诗人的来世而达到延长自

己的来世的目的。甚至雪莱在他那崇高的自杀性诗作“安东尼斯”里——一首令人慑帖的不仅仅超越了超然性的诗——巧妙地剥夺了济慈的特有的天赋诗风——英雄自然主义。安东尼斯成了一种“力量”的构成部分。这种“力量”的目的是改变被俄耳浦斯式的雪莱称为“沉闷”而“愚钝”的自然。济慈对于自然智慧——这些认识上帝，看到上帝因而即是上帝的人类领悟力的原子——的欣喜终于变成了对于那种会阻止精神之飞跃的不情愿困顿的厌烦。比起其他启蒙运动后的诗人，雪莱对待前驱和同代人的态度要慷慨得多。但是，即使在他身上，误读的辩证法的最后阶段也还是要显露出来。

至少从密尔顿以后，英美诗歌一直是被严重误置的新教，因此明显虔信的诗歌近三百年来基本上是失败的。新教的上帝，就其是人而言，已经把他对于诗人的父亲角色让给了前驱者这个挡路人形象。对于科林斯来说，圣父就是约翰·密尔顿；而布莱克早期对诺巴达第(Nobodaddy)的反叛则是由《尤立曾书》(Book of Urizen)的核心——对《失乐园》的嘲讽来补充完整的。这种嘲讽还更令人不安地游弋在“四类”的宇宙观里。把影响的焦虑作为潜在主题的诗歌当然是新教诗歌；因为新教的上帝似乎总是把他的孩子们双重禁锢在他的两句诫语里：“要象我”而又“不要装得太象我”。

对神性的恐惧在实际上是一种对诗的力量的恐惧，因为当新人刚开始他的诗人之生命循环时，他首先遇到的就是一个十足的神性预见的过程。史蒂文斯说过：年轻诗人是神祇。但他又说：老诗人是流浪者。假如神性仅仅是确切地知道下一步将会发生什么，那么每一个当代最下等的人都可成为诗人。但是，一个强者诗人真正知道的只是他下一步将要发生了；他将

要写一首诗，在这诗中他的光辉将显露出来。然而，当一个诗人看到他的末日时，他需要更多严酷的证据来证实他一生的诗作并不是那些骷髅们在想的东西。他会去寻找被上帝选中的证据，以实现其前驱者的预言——以其自已明白无误的个人语言重新彻底创造那些预言。这便是肯定意义的"阿波弗里达斯"的奇异魔力。

叶芝最后阶段的幽灵般的强度中掺进了超然的对暴力的热情，且基本上是为暴力而暴力的暴力。借此他很成功地在他的特有的文体里使得死者得以回归：

下面，波涛毫无作用地搏斗着
愤怒而暴躁，大声咆哮着去感触
那龙骨的又快又稳的移动
…………
但是她在深处宁静的海底自行其是，
走到神仙们居住的辉煌的仙居，
在波涛起伏的潮水下面。
…………
然后她解开了编好的第二个孩子的襁褓
的形象，并从墙角凹处取出了
棺木——他的最后一只摇篮，
不屑一顾地将它扔到一条沟里。

当我们读雪莱的《阿特拉斯之巫》时，我们会感到雪莱把叶芝读得太深了。在他的脑子里，写拜占庭的几首诗的复杂的语气已经到了无法摆脱的地步。下面是又一个类似情况的例子：

爱着太阳的昆虫，
你的领地里的欢乐！
大气的扬帆者；
空气之波的游泳者；
阳光和月光的航行者；
六月里的美食家；
请您等一下，等我赶到
能听到您的吟唱的地方，——
听不见的地方，人们都在受折磨。

"听不见的地方，人们都在受折磨"——毫无疑问，这应该是狄金生的诗。可是不然，这是爱默生写的《谦卑的蜜蜂》（对此诗狄金生表示过某种程度的喜爱）。例子多得不胜枚举。具有巨人般独特风格的密尔顿在某些地方显露出华滋华斯的影响。华滋华斯和济慈都带有史蒂文斯的格调。雪莱的《沉西》源自勃朗宁。有时候惠特曼似乎被哈特·克莱因迷住了。而重要的是，我们应该学会把这种现象区别于它的美学对立面——在读着《吉卜赛学者》(The Scholar Gipsy)和《酒神杖》(Thyrsis)时，发现济慈的颂诗将把可怜的阿诺德挤了出去的那种尴尬。济慈也许有一点过分地接受了丁尼生和拉斐尔前派——甚至佩特——的影响，但是他决不会显得象马修·阿诺德的继承人。

"让死去的诗人为别人让路吧。那时我们甚至会发现：正是我们对已经被创造出来的事物的崇拜……才使我们僵化而失去了活力……"疯狂的阿陶特(Artaud)把影响的焦虑引入了这么

一个地方，在那儿影响和它的逆行为“误读”难以区分。如果迟来者诗人要避免跟随他到那个地方去，他们就必须懂得死去的诗人是不愿意自动为别人让路的。然而，更加重要的一点是：新诗人掌握着更丰富的知识力。前驱者象洪水一样向我们压来，我们的想象力可能被淹没，但是，新诗人如果完全回避前驱者的淹没，那末他就永远无法获得自己的想象力的生命。在华滋华斯的阿拉伯梦景里，洪水吞没世界的幻象并没有带给他以初始恐惧；倒是先有的那个万物枯萎的幻象才使人毛骨悚然。费伦齐在他的启示录《撒拉瑟——繁殖力理论》(Thalassa:A Theory of Genitality)中认为：有关洪水的一切神话都是一种颠倒：

> 原本生长在水里的有机物所遇到的首要的危险并不是被淹没，而是被枯竭。所以，阿拉拉托山从洪水中升起不仅仅是圣经里描述的那种解脱，而且同时也是一种——从后来的陆居住者的立场才能反思出来的——原始灾难。

竭力将阿拉拉特山举起的阿陶特至少也是一位文风辛辣的人物。他的弟子们的喧闹令我们想起叶芝的话：我们只是生活在斑斓色彩被磨平了的地方。我们那些尚能展示其才力的诗人则生活在他们的前驱者业已居住了三个世纪的地方：遮护天使的阴影之下。

尾声 途中有感

奔波了三天三夜的他来到了这个地方，
但却肯定这个地方是不可到达的。

于是他停下来，思考着：

这一定是那地方。如果我已经到了这个地方，那我就是没有后果的了。

或者这不可能是那地方。那么，就没有后果，而我自己却没有变得缈小。

或者这可能是那个地方。不过我也许没有到达那个地方。我也许一直在这儿。

或者这儿空无一人，我只是属于这个地方，在这个地方之中。并没有人能到达这个地方。

这也许不是那个地方。那么我就是有目标的，有后果的；但是还没有到达那个地方。

但这肯定是那个地方。既然我无法到达，我就不是我，我不在这儿，这儿也不是这儿。

奔波了三天三夜的他没有能到达那个地方，于是他又策马离去。

是这地方认不得他，或者找不到他？是他没有能耐吗？

故事里只是提到：人们应该到达那个地方。

奔波了三天三夜的他到达了这个地方，
但他肯定这个地方是不可到达的。